القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٦ ● ٢٢ صفر ١٤٠٨ هـ ● ١٥ أكتوبر ١٩٨٧ م AL-QĀHIRAH

عن الكاتب الكبير **توفيق الحكيم** (الجزء الثانى)



- ماهية النص المسرحى وتشكيله عند الحكيم
- براكسا فى قصر التيه السياسى
- نماذج نسوية فى أدب الحكيم
- مسرح العبث عند الحكيم
- ملامح القصة عند الحكيم
- القصص الدينى فى مسرح الحكيم

● آراؤه فى الذات والحرية والتراث ● شهر زاد الحكيم ● مشاهد من العدل الاجتماعى فى أدبه ● عودة الروح ● عصفور من الشرق

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

شعر - قصص - مسرح - سينما - مجلات عربية وعالمية - رسائل جامعية .



عن فن التصوير بالمينا

الثمن ٥٠ قرشاً

«جاكومتى» وتمثال «الكلب»

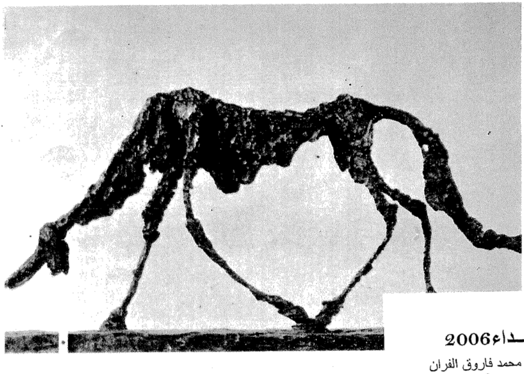
الفنانْ السويسرى البرتوجاكـومتى ، تجمع تماثيله بين الشاعرية والغموض ، وتزاوج بين الجدية والعفوية ، وبين الحركة والفراغ المحيط بها .

يقول الناقد الانجليزى «جون تايلر» :

« تخرج أعمال الفنان جاكـومتى من مفرمـة اللحم سجقا متشابها» .

ويرى الناقد «وليام فيفر» أن أعمال جاكومتى «تنظر عبر المشاهد وهى تقف فى نفس الوقت بمعزل عنه» .

وفى تمثال «الكلب» المنشور ؛ نتعـرف على أهم خصائص الفنان ، وتتمثل هذه الخصائص فى عرى الشكل المنحوت ؛ فنرى التمثال وكأنه مولود لتوه من رحم الأم ، رأس أشبه برؤوس عيدان الثقاب غير المشذبة ، تحيطها مادة شبيهة بالقشرة ، يستطيل الرأس المثبت بهيكل عظمى يكاد يكسوه اللحم فى بعض المناطق ، وتتعرى بـاقى المناطق من اللحم ، إنها - التمـاثيـل - تعبـير حى عن القلق ، واخفـاء الانفعـال ، وعبثية الانتظار والمتابعة والملاحقة للأشياء .



إهـــــداء2006

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران

الإسكندرية

القاهرة

فى هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولارا للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- **جميع المراسلات باسم رئيس التحرير** ◆
- **الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط** ◆
- **يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية** ◆
- **أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر** ◆

القاهرة

الافتتاحية

الحكيم والمصادمة السياسية الأولى

قضى توفيق الحكيم مرحلتىْ طفولته وصباه فى ظروف قومية ، معبّأة بروح محتدمة ، وإصرار مستوفز على النضال ، والتحرر من الاحتلال الإنجليزى . ولم يكد عمره يتجاوز مرحلة اليفاعة ، حتى هبّت عواصف الثورة المصرية فى مارس عام ١٩١٩ ؛ فاجتاحت مشاعر الشعب ، وأذكت حماسه الوطنى ، وزلزلت أفئدة الغاصبين . وكان ولابدَّ وأن تجرف فى هيجانها الثورى العارم توفيق ـ الطالب بالمدرسة الثانوية ـ فقبض عليه مع أعمامه وأودعوا معسكر الإعتقال بالقلعة ، مع ألوف الأبرياء المطالبين بحقوقهم الوطنية المشروعة .

وبعد أن حصل على اجازة الحقوق ، سافر إلى باريس سنة ١٩٢٥ ، لنيل درجة الدكتوراه فى القانون . وهناك فرضت عليه الدراسة الاحتكاك المباشر بتراث الثورة الفرنسية ، وأصول المذاهب الاقتصادية والسياسية والمالية والتشريع الصناعى . هذا ، إلى جانب اطلاعاته الثقافية الحرّة ، والتردّد على قاعات المسارح والموسيقا والمتاحف والمعارض الفنية . وبعد أن قضى نيّفا وثلاث سنوات ، عاد إلى القاهرة عام ١٩٢٨ ، وقد فشل فى الحصول على الدرجة العلمية المرجوّة ، بينما نجح فى أن يعيد تكوينه فناناً مثقفاً .

ونشطت ـ عقب العودة ـ خمائر الوعى السياسى الكامنة فيه ـ والتى ترسّبت خلال دراسته فى مصر وفرنسا ـ لتتفاعل مع المناخ الفكرى والأدبى السائد ، والذى كان يتماوج بانتفاضات اليقظة السياسية والاجتماعية ، والتيارات الحزبية المتشاحنة ، والدعوات إلى شحذ الوعى الوطنى ، ومقاومة الفساد الإدارى والتخلف الحضارى .

ولما كان معظم الأدباء سياسيّين ، ومعظم السياسيين أدباء ، فلم يجد الحكيم مفراً ـ رغم طبيعته الفردية ـ من مشاركة زملائه ـ ولو على نحو بسيط ـ الاهتمام ببعض قضايا الحكم ، ونقْد ما كان يتمخض عنها من مظاهر اجتماعية فاسدة . ولم ينحز لأية أيديولوجية رغم دراسته للنظم الاقتصادية ، ولم ينضم إلى حزب سياسى معين ـ مثلما فعل بعض نظرائه ـ كالعقاد والمازنى وطه حسين ـ ولكنّه راح ينشر ـ بين الحين والآخر ؛ وخلال العشر سنوات التى تلت عودته من باريس ـ خواطر ، ومقالات مصغّرة عن الدين ، والأدب ، والفن والثقافة ، والاجتماع ، والمرأة ، والتجارب الشخصية ، والتأملات الذاتية ، إلى جانب بعض المسائل الحضارية ، والنقائص السياسية ، كما يُبعد عن نفسه تهمة الاستغراق الذهنى ، أو الاعتكاف فى البرج العاجى . ولم تكن مقالاته ، أو خواطره السياسية تلك ، دراسات علمية أو أكاديمية جافّة ، مدعومة بمعارف منهجية بحثها وتأمّلها ، وإنما كانت أميل إلى الانطباعات الصّادرة عن نفس مرهفة الحسّ ، ومزاج شاعرى مثقف ، ينحو إلى السخرية ، والتصوير الصحافى المتهكّم ، أكثر مما ينحو إلى التحليلات الموضوعية ، والغوص إلى ما وراء السطوح والظواهر . ولو لم يصادف توفيق الحكيم فى بدايات حياته الأدبية ـ هذا العصر المشحون بضغوط سياسية عامّة ، لكان من المحتمل أن يتحاشى اللّغو فى السياسة ، وأن يبقى انطوائيا ، ووفيّا لرومنسيته ، ومجرّداته ونزعته التشاؤمية .

كان توفيق الحكيم يعمل ـ وقتذاك ـ مديراً لإدارة التحقيقات بوزارة المعارف ، حين نشر أبرز تصريحاته السّياسية الحادّة فى مجلة « آخر ساعة المصوّرة » فى عددها الصادر يوم العشرين من نوفمبر عام ١٩٣٨ . وقد أدلى بتلك التصريحات إلى محرر المجلّة ، تحت عنوان :

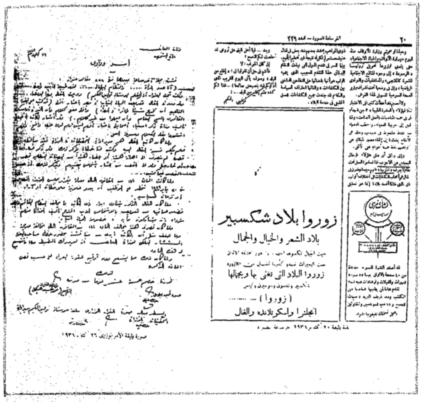
« أنا عدوّ المرأة . . والنظام البرلمانى ، لأن طبيعة الاثنين فى الغالب واحدة . . . الثرثرة »

ولم يكن يتوقع ما يمكن أن تثيره من غضب كبار رجال الدولة ، ولا ما يمكن أن تسبّبه له شخصيا من قلق عصبى ، وضيق نفسى ، مع مزيد من السخط على الديمقراطية التى كان يدّعى وصالها ، عدد من الأحزاب الوصولية المتناحرة .

وكان نصّ التصريحات التى أملاها ـ بحسن نيّة ـ وكان يظنّها ـ خطأ ـ ستذهب أدراج الريح ، دون مصادمة :

« إذا أردتم أن تأخذوا رأيى فى مشكلة الحكم فى مصر ، فخذوه على أنه رأى رجل بعيد عن المعمعة ، يشرف عليها من أعلى البرج دون أن يكون له فيها عنزة ولا خروف . وقديما كانت الأساطير تروى أن أهل البلد إذا تنازعوا على أمر اجتمعوا عند الأسوار ليأخذوا رأى أول غريب يدخل من باب المدينة . فلأكن أنا إذن هذا الغريب الهابط عليكم لأقول لكم فى صراحة ، إن هذه الديموقراطية كما تفهمونها وتزاولونها فى مصر ، هى أصلح أداة لتوليد الحكم . . . غير الصالح !!

وإنه ينبغى لكم ألا تنبهروا بالألفاظ الأوربية ، ولا تتقيدوا بالنظم الأجنبية ، وألا تترددوا فى اتباع ما فيه النفع الحقيقى ، وترك ما فيه الغرم وضياع الوقت . فإذا اتّضح لكم يوما أن


زوروا بلاد شكسبير
بلاد الشعر والخيال والجمال
زوروا البلاد التى تغنى بها وبجمالها
(زوروا) — ......
انجلترا واسكوتلانده والغال
توفيق الحكيم

« البرلمان » وما ينفق عليه من آلاف الجنيهات سنويا هو غرم لا غنم فيه ، فحوّلوه فى الحال إلى « مصنع » طائرات تحشد فيه (بدل جموع الأعيان الموسرين) أفواج العمال المصريين من أولئك المساكين المتسكعين العاطلين الذين يلتقطون فتات المقاهى والبارات ، حتى يعملوا عملاً شريفا ، ويشيدوا مجداً خالداً .

نعم . . فلئن كان قد كتب على « القبّة الذهبية » أن تخرج شيئاً طائراً فى الهواء ، فلا ينبغى أن يكون دائماً الصّياح والخطب !! فإذا شعرتم أنكم فى حاجة إلى معمل « انتاج » لا إلى معمل « كلام » فانهضوا فى الحال إلى تنفيذ ذلك ، واضعين أيديكم لتغلقوا قليلاً هذا « الفم » الواسع الكبير الصاخب حينا ، المتثائب أحيانا ، لتسكتوه الأعوام التى ترونها لازمة ، كى يتسنى للأيدى وحدها ، أن تنطلق عاملة فى هدوء ونشاط . فالفم إذا سكت واليد إذا عملت استطاع الإنسان أن يتقدم ركضا . وهنا ، تتلاشى الأحزاب والأحقاد والأغراض . وتصبح العيون متجهة إلى الرجل المنتج حقيقة . وعند ذاك تلزم لكم حكومة ، لابد أن تتوفر فيها هذه الشروط :

أولا : أن يكون أعضاؤها من أولئك الرجال الذين اشتهروا بقلّة الكلام وسرعة العمل .

ثانيا : ألا يكون لأعضائها لون حزبى واضح .

ثالثا : أن يكون عدد أعضائها قليلاً ، فإن خير إدارة هى الموضوعة فى الأيدى القليلة الخبيرة ، كما أن فى ذلك تحديداً للمسئولية واختصاراً للمرتبات الوزارية (ثم رشح توفيق الحكيم بعد ذلك ، أسماء بعض الكفاءات المعاصرة لتولى الوزارة)(١)

وعلى غير المحتمل ، أقضّت هذه الكلمات النافذة كالسهام المجنّحة ، مضاجع كبار رجال الدولة . فقد احتجّ بعنف رئيسا مجلسى الشيوخ والنواب ، لدى رئيس مجلس الوزراء محمد محمود باشا الذى كان - بدوره - يتميّز غيظاً بسبب صدور هذه التصريحات الجارحة ، من موظف عمومى . وطالبوا الدكتور محمد حسين هيكل - وزير المعارف آنذاك - بفصل موظّفه ، أو محاكمته تأديبياً . وأحيل كاتبنا إلى التحقيق ، وأريد عزله من وظيفته ، لولا أن تدخل لفضّ الأزمة ، بعض الوسطاء المستنيرين المدافعين - بصدق - عن حرية الرأى - كالشيخ مصطفى عبد الرازق - واستطاعوا التخفيف من سخط كبار المسؤولين ، فاستبدلوا بالفصل حسم (خصم) ما قيمته خمسة عشر يوماً من راتبه ، استناداً إلى المادة رقم ١٤٤ من القانون المالى التى « تحظر على الموظفين أن يبدوا علانية ملاحظات أو آراء أو نزعات سياسية » .

وأصيب توفيق الحكيم بوجيعة نفسية بسبب تلك العقوبة المهينة ، وبخيبة أمل فيما تدّعيه الأحزاب من حماية الحرية ، وتثبيت أقدام الديمقراطية . ولكن أخذت نوبة غضبه فى الهمود ، مع نشر تعقيبات حفنى محمود ، وعباس العقاد ، ومحمد التابعى ، الذين استنكروا نزعة الحكومة الديكتاتورية ، ودافعوا عن حقّه فى التعبير عن رأيه .

وسرعان ما أخذ عصفورنا الجريح ، يلملم أشتات ثقته بنفسه ، ويزداد إيماناً بقضية الحرية الفكرية(٢) . وأصبحت تلك المصادمة السياسية الأولى ، أحد المؤثرات الفاصلة فى حياته ، بل منعطفاً حادًّا إلى درب فرعى جديد فى منهج فكره ، بقى يتردّد عليه حتى آخر لحظة فى عمره الأدبى ، وإن اخذت الظروف السياسية القاهرة ، تحول بينها فى بعض الأحيان .

لقد تجرأت مقاومة توفيق الحكيم - على أثر تلك المصادمة التى لم تتكرر فى عمره - على كتابة المزيد من الملاحظات السياسية الأشدّ سخرية وعنفا ، وكأنه عزم على التحدّى والانتقام من مضطهدى الرأى الحرّ ، ومن الذين يتسترون خلف أقنعة الديموقراطية ، وينفخون فى أبواقها . ولم تعد كتاباته - كما كانت من قبل - مقصورة على مباسطة أمور الفن ، والأدب ، والمجتمع ، والذكريات الشخصية ، والخواطر العفويّة .

ولأنه كاتب مسرحى فى المقام الأول ، فقد تشجع - لأول مرّة فى حياته القلمية - وراح يكتب - إلى جانب تعليقاته السياسية - مسرحيات سياسية جهيرة المعارضة ، استهلّها - فى العام التالى للمصادمة - بمسرحية « پراكسا ، أو مشكلة الحكم » (١٩٣٩) . ثم توالت بعد ذلك مسرحياته التى أخذ يبرهن بها

٢٠ أكتوبر ١٩٣٨

أنا عدو المرأة ... والنظام البرلماني !...

◆ ◆ لأن طبيعة الاثنين في الغالب واحدة ... الثرثرة !

بقلم الأستاذ توفيق الحكيم



إذا أردتم أن تأخذوا رأيي في مشكلة الحكم في مصر فخذوه على أنه رأي رجل بعيد عن المعمعة يشرف عليها من أعلى البرج دون أن يكون له فيها ناقة ولا خروف .

وقديما كانت الاساطير تروى أن أهل البلد اذا تنازعوا على أمر اجتمعوا عند الاسوار ليأخذوا رأى أول غريب يدخل من باب المدينة . فلأكن أنا إذن هذا الغريب الهابط عليكم لأقول لكم في صراحة إن هذه الديموقراطية كما تفهمونها وتزاولونها في مصر هي أصلح أداة لتوليد الحكم ... غير الصالح !

وإنه ينبغي لكم أن لا تنبهروا بالالفاظ الأوروبية ، ولا تتقيدوا بالنظم الأجنبية ، وأن لا ترددوا في اتباع ما فيه النفع الحقيقي وترك ما فيه الترم وضياع الوقت .

فاذا اتضح لكم يوما أن « البرلمان » وما ينفق عليه من آلاف الجنيهات سنويا هو ترم لا نفع فيه ، فحولوه في الحال إلى « مصنع » طائرات تصفق فيه — بدل جموع الأعيان الوسرين — أفواج العمال المصريين من أولئك المساكين المتسكعين العاطلين الذين يتنقلون فتات المقاهي والبارات حتى يسكروا عملا شريفا ويقيدوا مجداً خالداً .

ثم إنه كان قد كتب على « القبة التعبية » أن تخرج شيئا طائرا في الهواء فلا ينبغي أن يكون دائما الصياح والصخب !!

فاذا شرتم أنكم في حاجة إلى معمل والتاج ، لا إلى معمل « كلام » فانهضوا في الحال إلى تنفيذ ذلك واضمنوا أيديكم لتلقفوا قليلا هذا « الفم » الواسع الكبير الصاخب حينا ، المتثائب أحيانا : السكتوره الاعوج التي ترونها لازمة كي يلتئم للايدي وحدها أن تنطلق عاملة في هدوء ونشاط . فالفم إذا سكت ، واليد إذا عملت استطاع الانسان أن يتقدم ركضا . وهنا تتلاشى الاحزاب والاحقاد والاغراض . وتصبح العيون كلها متجهة إلى الرجل المنتج حقيقة . وعند ذلك تشكل حكومة لا بد أن تتوفر فيها هذه الشروط :

أولا : أن يكون أعضاؤها من أولئك الرجال الذين اشتهروا بقلة الكلام وسرعة العمل ..

ثانيا : أن لا يكون لأعضائها لون حزبي واضح .

ثالثا : أن يكون عدد أعضائها قليلا فان خير إدارة هي الموضوعة في الأيدي القليلة الخبيرة . كما أن في ذلك تحديدا للمسئولية ، واختصارا للمرتبات الوزارية !

فاذا طلبتم إلى بعد ذلك أن أعين أشخاصا بالذات تنطبق عليهم اليوم في مصر هذه الشروط فاني أقف حائرا مترددا ، ولكنكم مع ذلك تستطيعون أن تنقلوا الآمال على هذه الاسماء :

علي ماهر	الرياسة والمالية والداخلية
حافظ عفيفي	المالية
عبد الحميد بدوي	الحقانية والتشريع
أمين عثمان	الخارجية
عبد السلام الشاذلي	الداخلية والمواصلات
عبد الرحمن عزام	التربية الوطنية والدعاية والصحافة
عزيز علي المصري	الدفاع الوطني
حبيب حسين المصري	التجارة والصناعة
عبد القوي احمد	للاشغال والزراعة
عبد الواحد الوكيل	الصحة والأوقاف والحياة الاجتماعية

(ويلاحظ أن ثمة من ... أعاظم الأولى أو الثانية ... في الوزارة التي عليها العين !)

صورة وثيقة ٢٠ أكتوبر ١٩٣٨ بمجلة آخر ساعة المصورة

على تخلّيه عن موقفه السابق المتحقّظ ، والذى كان يتهم السياسة ، بأنها ليست من ممارسات المفكر أو الفنّان . ولا شك أن هذا التحول لا يعزى إلى تلك المصادمة السياسية الأولى فحسب ، وإنما ـ كذلك ـ إلى عوامل أخرى مؤثرة ، كانت تستجدّ على الساحة القومية الداخلية ، ويطول هنا تعدادها وتعليلها .

وفى نفس العام الذى وضع فيه الحكيم مسرحيته « يراكسا » كانت لا تزال عقابيل تلك المنازلة السياسية التى حدثت فى أواخر العام السابق ، تشير إليه . فندب من وظيفته القانونية ـ بوزارة المعارف ـ مديراً لإدارة « المسرح والموسيقا والسينما والإذاعة والموالد » بوزارة الشؤون الاجتماعية ، التى كان قد أنشأها ـ ولأول مرّة ـ على ماهر ، عقب توليه رئاسة مجلس الوزراء فى سبتمبر عام ١٩٣٩ . وبقى الحكيم يشغل هذا المنصب حوالى خمس سنوات ، حتى استقال من الحكومة ، بتعيينه كاتباً بجريدة « أخبار اليوم » ، التى كانت قد أسست حديثاً . وكان هذا التعيين ، عاملاً آخر من عوامل التسييس ، إذ ألقى به فى خضم العمل الصحفى ، الذى أتاح له فرصة كتابة المزيد من التعليقات السياسية ، حتى ولو كانت فى صيغة مسرحيات قصيرة ، مهزوزة الدعائم الفنية .

الحقيقة أن مقالات توفيق الحكيم السياسية بالذات ، إحدى مساحات انتاجه المنوّعة ، والتى يعوزها الدرّس لاستخلاص مواقفه الفكرية التى تسيّست رغما عنها . أما مسرحياته السياسية ، فقد خصّها الصديق الناقد الأستاذ فؤاد دواره برسالة جامعية ، ثم أفرد لها مجلداً فى سلسلة دراساته القيمة عن مسرح توفيق الحكيم ◆

إبراهيم عبده

الهوامش :

١ ـ صفحات من التاريخ الأدبى لتوفيق الحكيم . دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٥٨ ـ ٥٩ .

٢ ـ فؤاد دواره . مسرح توفيق الحكيم جـ٢ . هيئة الكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٧٠ .

فى ذكرى حرب أكتوبر ١٩٧٣ :

صرخة ...

يا كل الأسماء
البادئة بحرف عربى ،
ـ فى كل الأجيال
العربية القادمة ،
بكل اللهجات ـ
يأيها الملتزمون
باسترداد الديون :
الغول خرافة ،
والعرقية خرافة ،
وعجزكم ،
خرافة الخرافة .

عن التاريخ
أ. ح.

خاصية النص المسرحى وطرائق تشكيله في كتابات توفيق الحكيم النظرية

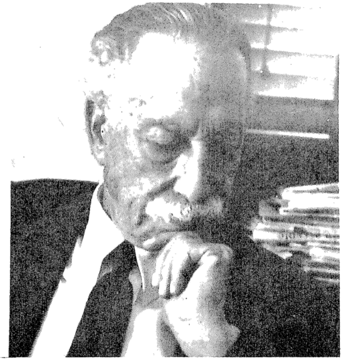
د. عبد المنعم تليمة

إذا كانت حياة توفيق الحكيم المديدة قد شغلت قطعة طويلة من تاريخ النهوض العربى الحديث ، فإن تراثه الذى أبدعه يمثل ذخيرة باقية فى تاريخ اللغة العربية كله وفى تاريخ آداب هذه اللغة فى كافة عصوره . ذلك أن توفيق الحكيم لم يكن فحسب الإمام المقدم فى صياغة (الحوار) المسرحى فى عصرنا هذا ، وإنما كان واحداً من أئمة اللغة العربية فى عصورها كافة لأنه وعى جماليات هذه اللغة وفقه دقائق عباراتها وأسرار هيئاتها وتراكيبها ، واصطنع كل ذلك فى هذا الحوار المسرحى الذى كان واحده غير مدافع . كذلك فإن توفيق الحكيم لم يكن فحسب رائد النوع الأدبى المسرحى فى نهوضنا العربى الحديث ، وإنما ثبتت أعماله هذا النوع الأدبى فجعلته مستقراً فى الأدب العربى الحديث ، ونوعاً يعتمد به تراث الأدب العربى كله .

ولقد تفوق توفيق الحكيم فى إبداع الأدب المسرحى حتى صار علماً عليه ، وحتى خلق هذا التراث المسرحى الواسع العزيز الذى شغل الدوائر العلمية والنقدية وسيظل يشغلها اليوم وغداً . وأبدع الحكيم فى أنواع أدبية أخرى ، واحتلت أعماله فى هذه الأنواع مواقع مرموقة فى تاريخنا الأدبى الحديث ، فله فى الرواية مكانه المذكور ، وله فى القصة القصيرة والترجمة الذاتية وغيرهما من ألوان القص وضروبه عمله غير المنكور . بل إن توفيق الحكيم قد استجاب ــ شأنه شأن أئمة النهوض العربى الحديث كلهم ــ لمطالب النهوض وحاجاته الفكرية والروحية والثقافية والتوجيهية عامة ، فشارك ــ بالكتاب والمقالة والمحاورة والحديث ــ مشاركة واسعة بالنظر والرأى فى قضايا تحديث المجتمع وتطويره ، فكان إلى جانب أنه فنان النهوض واحداً من أقطاب مفكريه ورواده .

ولسنا ها هنا بحيث ننظر فى هذا كله ، ولكن حسبنا فى مقامنا هذا أن نقف عند زاوية مخصوصة محددة من تراث توفيق الحكيم ، وهى زاوية جماليات النص المسرحى كما تصورها هذا الرائد فى كتاباته النظرية . ولم يكن الحكيم عالم جمال ، إنما هو منشىء فنان ، بيد أن له أنظاراً ونظرات فى فلسفة الفن عامة وفى فلسفة الفن المسرحى ــ نص الأدب المسرحى بالذات ــ خاصة . ويستطيع دارس الأدب ومؤرخه أن يقع على أنظار توفيق الحكيم ونظراته هذه فى كتب تنهض بذواتها خصها الحكيم لهذا الأمر ، مثل (فن الأدب) و (قالبنا المسرحى) و (التعادلية) ، وفى مئات المقالات واللقاءات والحوارات والأحاديث ، وفى مقدمات المسرحيات

وخواتيمها . والحق أن (التأصيل) النظرى مهمة قد نجدها فى تراث بعض كبار المبدعين فى تاريخ الابداع العربى كما فى تاريخ الابداع العالمى ، وفى تاريخ الابداع الأدبى كما فى غيره من تواريخ الفنون الأخرى . غير أن هذه المهمة تغدو واجباً لدى كبار المبدعين إبان النهضات القومية ، ذلك أن رجال النهضات يرون أنفسهم فى مواقع (التنوير) العام وهنا يلزم التأصيل جانبا من جوانب هذا التنوير العام وحقيقة من حقائقه الأساسية . ولقد كان توفيق الحكيم فى النهضة الحديثة رائداً للأدب المسرحى ، كما قد كان فى ذات الوقت واحداً من مفكرى هذه النهضة وأعلامها التنويريين ، لذلك خلف لنا إلى جانب إبداعه من المسرحيات تلك الأنظار والنظرات التى أشرنا إليها (مؤصلاً) هذاالنوع الأدبى حتى يستقر فى تاريخ الأدب القومى ، و (معرفاً) بأصوله وحقائقه الجمالية حتى يضىء ماهيته ومهمته لدى المنشئين والمتلقين على سواء .



* * *

وعلى الرغم من أننا قد نصصنا على أن توفيق الحكيم لم يضع (نظرية) للنص المسرحى ، فإن أنظاره ونظراته المتناثرة تفصح عن استيعاب لجملة النظريات المثالية فى هذا الشأن . فله أقوال ناضجة فى ارتباط البواكير المسرحية الأولى بالأديان والأساطير ، وله أقوال فى صلة الابداع عامة والابداع المسرحى خاصة بالتغيرات الاجتماعية والأبنية الثقافية والحضارية ، كما أنه وقف طويلاً عند معضلة (القيمة) وبالذات فى كتابه (التعادلية) . لكننا هنا سنقف عند أفكاره حول (الصنعة) المشكلة للنص الأدبى المسرحى . ويلمح الراصد فى هذا السبيل أن الحكيم يذكرنا بالأصول الأرسطية التى تميز النص المسرحى (فى المأساة) بتحديد مغايرته لأى نص يقوم على الحكى والسرد (فى زمنه : الملحمة) . ذلك أن المعلم الأول يضع حداً للمأساة يميز الموقف الدرامى كما يميز لهذا الموقف طرائق تشكيل تلائمه . ولديه أن الأصل فى العمل المسرحى أنه (حركة تؤدى لا حوادث تروى) ويفصح هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحى وهو أنه (صراع) تنهض به (حركة) و (حوار) . وفى سبيل تعميق التمييز بين (الماهية الدرامية) و (الماهية الراوية) فإن أرسطو يشير إلى أن الحوار من الأسس الهامة الأولى فى الدراما . فالمأساة حوار بينما الملحمة ــ والقص عموماً ــ سرد . والحوار فى المأساة (موضوعى) بمعنى أنه ليس صادراً عن الكاتب أو معبراً عن وجهة نظره ، بل هو صادر عن مجموعة من الأشخاص ومعبر عن وجهات نظرهم فى مسألة بعينها . وهو يتسم بالحدة والمباشرة والتركيز .

وها هنا نرى أن توفيق الحكيم يشغل نفسه طويلا بيبان مغايرة النص المسرحى للنص الروائى : فالنص المسرحى يقيده أن بنيته إنما تتشكل بحوار بين شخصيات ، لذا فإن كاتبه لا يتمتع بحرية كاتب النص الروائى . إن هذا القيد فى النص المسرحى خصيصة تتصل بجوهره ، وهى الخصيصة التى تقضى بأن تجرى حوادثه دائما من أفواه أشخاص يتحاورون[1] . ووجود هؤلاء الأشخاص فى النص المسرحى وجود موضوعى ، بمعنى أن كاتب النص لا يضع نفسه بينهم ولا يقف وراء واحد منهم ، بل هم ــ من حوارهم ــ يحددون سمات أنفسهم وكل منهم يضع نفسه ــ بكلامه ــ حيث موضعه من بناء النص . كاتب النص المسرحى ــ إذن ــ مغلول اليدين ، يخلق أشخاصاً دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته كاتباً . أما كاتب النص الروائى فإنه كلما دعا الأمر إلى ذلك ، فهو يفسر ما غمض ، ويحلل ما تركب ، ويضىء ما صعب من مواقف ومن أحاسيس[2] وأفكار .

لهذا كله كانت الحدة والتركيز والمباشرة من علائم جودة الصناعة فى كتابة النص المسرحى الذى لا يتحمل الاسهاب والاطناب . إن العدو اللدود للنص المسرحى ـ كما يقول الحكيم ـ هو الاسراف ، فالكاتب المسرحى السخى بالكلمات والمترادفات والاسترسالات يلحق بالنص المسرحى أبلغ الضرر . إن الكاتب المسرحى محدد بحيز معين من الوقت ومن عدد الكلمات والصفحات وعليه أن يكون رقيباً شديد اليقظة على أشخاص عمله فلا يجعل أحدهم يطغى بكلام أزيد مما ينبغى . وكلما استطاع الكاتب أن يضغط حواره ويجعله يصيب ويؤثر بغير اسراف ولا انفاق بغير حساب كان أقرب إلى الإجادة فى صنعة[3] كتابة النص .

وتأسيساً على ما سبق فإن الحكيم يمضى مميزاً النص المسرحى عن النص الروائى ، فيربط الأول بما هو عام مجمل ويربط الثانى بما هو خاص ومفصل . فإذا كانت (الحوادث) فى بنية النص المسرحى تنهض على الصراع والحوار ، فإن الحوادث فى بنية القص الروائى تنهض على التفاصيل ووصف الجزئيات . وإذا كان (الموقف) أو (المثل الأعلى) ينبثق فى النص المسرحى عن المشكلة أو الفكرة ، فإنه فى النص الروائى ينسج نسجاً متواصلاً على مهل من خلال حوادث عديدة مستمرة ومفصلة . وإذا كان رسم الشخصية يتحدد فى النص المسرحى

بـالمشكلة الفلسفية أو الاجتمـاعية ، فـإنه يتحـدد فى النص الروائى بخـطة الكـاتب مبدع هذا النص ، إذ هـو يقيم الشخصية ابتداء ثم يقيم حولها من الأوضاع و المناخ ما يجعلها تحيا حياتها فى سلسلة من الحـوادث والمواقف . وإذا كان النص المسرحى ذا طبيعـة تركيبيـة فإن النص الـروائى ذو[٤] طبيعة تحليلية .

* * *

وبعد إذ حدد توفيق الحكيم ماهية النص المسرحى ، مميزاً لها عن غيرها ـ وبخاصـة عن المـاهيـة الـراويـة فى ضـروب القص والحكى والسـرد - نراه يقف طـويلاً عنـد الأسس الفلسفية والجمالية لطرائق تشكيل هذا النص المسرحى وأصول كتابته . والذى يوجه هذه الطرائق والأصول التشكيلية هو الصراع ، والذى يحقق هـذا التشكيل هـو الحوار :

□ وجوهر الموقف الدرامى كشفـه عن (صراع) . وهـذا الصراع قانـون أساسى من قـوانين الكـون والمجتمـع والحيـاة الانسانية ، ويتخذ هذا الصراع (شكلاً) خاصاً فى كل طور من أطوار التطور فى علاقة الانسان بعالمه الطبيعى والاجتماعى ، ولهذا فإن (شكل) الصراع فى المسرح مواكب ـ فى مجمله ـ لمراحل ذلك التطور . إن التطور حـركة صـاعدة ، والصـراع أسـاس هـذه الحـركـة ، لأن التـطور نتـاج متـناقضـات متصارعة . فالصراع مبدأ التطور وسببه ، والحركـة هى الصـورة الخـارجيـة لهـذا الصراع . والحركة فى المجتمع ذات مدلول تاريخى اجتماعى ، والموقف الدرامى هـو الموقف الفنى الأساسى القـادر على كشف (بـاطن) هذه الحـركة ، أى القـادر على الكشف عن (الصراع) .

يضـع تـوفيق الحكيم أسـاسـاً فلسفيـاً للصراع ، وهو أساس نجد ملامحه وخيوطه عند عامة المثاليين ، بيد أن للحكيم قـدراً ملحوظاً من الأصالة ها هنا ، وإنما تتبدى أصالته فى تماسك نسقـه الفكرى وقـدرته الظاهرة على صياغة النسق . يرى تـوفيق الحكيم أن الجدل أساس التطور . ذلك أن المجتمعات البشرية تخرج من فعـل إلى رد فعل ومن ظلام إلى نـور فى حركـة دائبة . لكن التطور ليس يعنى ـ فى صياغـة توفيق الحكيم ـ السير المطرد إلى أمام ، وإنما يعنى السير (الدائـرى) الدائب . ويحكم هـذا السير الدائرى تعادل وتـوازن دائمـان . ويجعل الحكيم من التعادل مبـدأ يفسر بـه



جوته

صراع الانسان فى الوجود وحـركة الكـون ونـظامه الـطبيعى وحركـة البشر ونـظامهم الاجتماعى . ذلك أن التعادل المادى بـين قـوى الكـون ـ الكـواكب والشمـوس . . الخ ـ هو جوهر حركة هذه القوى وضمان انتظام سيرها وتناغمها . وكذلـك التعادل بين ما هـو مادى ومـا هو روحى فى كيان الانسان إنما هو الحافظ لحياة هذا الانسان ، وهـو الضامن لسـلامه الجسـدى والروحى والنفسى . وأخيراً فإن التعادل بين القوى الاجتماعية المتصارعة فى مجتمع بعينه وفى كافة المجتمعات البشرية يحمى هذا المجتمع وهذه المجتمعات ويفسـر التاريـخ والتطور الاجتماعى البشرى .

ويتصور توفيق الحكيم للصـراع ثلاثـة أشكـال . شكل يعكس عـلاقـة الانسان بنفسه من جهةما يمور فى هـذه النفس من مـوروثـات ورغـبـات وطـمـوحـات



موليير

وقـدرات . . . الخ . وشكـل ثان يعكس علاقة الانسان بمجتمعه من جهة ما يحكم هـذه العلاقـة من إشباع وإحباط ونجاح وفشـل وقهـر . . . الـخ . وشكـل ثـالث يعكس علاقة الانسان بالوجود من جهة ما يتبدى فى هذه العلاقة من تصورات وأنساق فكـرية ومثـل دينية ومـورثات ميثـولوجيـة ونـظرات حـول الحيـاة والموت والـدنيـا والآخرة . . . الخ .

أما عن شكل الصـراع الأول ـ علاقـة الانسان بنفسه ـ فيتـأسس على أن الكـائن الانسـانى محكوم بصـراع داخلى بـين عقله وقلبـه ، فعقله يشك وقلبـه يؤمن . فلدى الحكيم أن قوة العقل فى الشك وقوة القلب فى الايمان ، والإنسان ميدان تتصارع فيـه هاتان القوتان . ويدخل فى هذا الشكل من الصراع ما ينهض بين القوة الجامحة فى أعماق النفس الإنسانية والحكمـة العاقلة فيهـا . وأما عن شكل الصراع الثانى ـ العلاقة بين الانسان ومجتمعه ـ فيتـأسس على الصـورة العـامة المعهـودة من التنـاقض بـين الفـرد والمجتمـع . وتنتظم هـذه الصورة العـامة صوراً جزئية عديدة . منها صورة التناقض (الصراع) بين الفرد والقوانين والأعراف الاجتماعية السائدة . ومنها صورة الصراع والتنـاقض بين المحكـوم والحـاكم أو بـين الجمهـور والسلطة ، وغير ذلـك من صور التناقض بين الفرد والجماعـة وبخاصـة فى العصـور الحديثة حيث تعاظمت الدعوة إلى حقوق الانسان فى ذات الوقت الذى تنامت فيه هيمنة الدولة وسلطاتها . وأما عن شكل الصـراع الثالث ـ العـلاقـة بـين الانسان والـوجود ـ فيتـأسس على الصـورة العامـة المعهـودة لمواجهـة الانسـان لقـوى الكـون القـاهرة ، أى صـورة التناقض المعكـوس فلسفياً فى مقولة الحرية والضرورة . وتتبدى صورة الصراع هـذه فى طائفـة من الصور الجزئية . منها التناقض بين الارادة الانسانية والارادة الإلهية ، والتناقض بـين الكـائن الانسانى وقدره ، والتناقض بين الانسان[٥] والزمان . . . الخ .

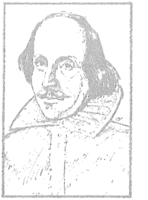
وواضـح من هـذا السيـاق أن تـوفيق الحكيم قـد ألم إلمامـاً طيبـاً بفلسفـة النص المسرحى منذ البواكير الأولى حتى العصور الحديثة . فمن المستقر فى التاريخ الفنى أن شكل الصراع فى المسرح اليونانى القديم ـ وقـد كان بـين (الانسان والقـدر) ـ ثبّت مكان الانسان فى مواجهة قوى خضـع لهـا طـويلاً . ثم جـاء مسـرح النهضـة ليُنحى

الانهيار المأساوى لعالم القرون الوسطى ويبشر بميلاد العالم الرأسمالى الحديث . ومع تفتح الفردية - بنشوء الطبقات الوسطى - عرف المسرح الشكل الثانى من الصراع وكان (بين الفرد والمجتمع) وتبدى فى صورة الصراع بين الواجب الاجتماعى والعاطفة الفردية فى أعمال الرومانسيين الأوائل وفى صورة الصراع بين حرية الفرد وحرية الجماعة عند أصحاب الدراما الحديثة فى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . ومع عجز الفردية - إبان الأزمات العظمى الحديثة والمعاصرة - عرف المسرح الشكل الثالث من الصراع وكان (بين الانسان ونفسه) فى تيارات العبث واللاوعى واللامعقول وعند السرياليين والوجوديين .

□ □

والنص المسرحى صراع يحمله حوار . الصراع جوهر النص والحوار مُشكِّله . وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص المسرحى ونضوجه تأتى طاقات الحوار مؤدية لوظائفها الجمالية . وقد يكون الحوار واحداً من الأدوات التشكيلية فى أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية فى أنواع أدبية أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية الوحيدة فى النص المسرحى . إن الحوار أداة تشكيلية تتبدى فى نقائها التام فى النص المسرحى . وعلى هذا الأساس فإنه يمكن القول إن الأنواع الأدبية إذا كانت تلتقى فى ماهية لحظة الابداع وفى ماهية لحظة التلقى فإنها تختلف وتتمايز بمبادىء التشكيل وطرائقه ، وهنا يتجلى الحوار مبدأ جمالياً وطريقة تشكيل يفصحان عن اقتدار مبدع النص المسرحى

ولقد سلف القول - فى صدر هذا المقال - إن توفيق الحكيم فى تاريخ لغتنا العربية هو صائغ الحوار المقدم غير مدافع . يقول عن ذات نفسه إنه يفتش عن الحوار ويتشوف إلى صياغته وأن الحوار هو أسلوبه الذى يتحرق[٦] بحثاً عنه . ويقرر أن هيمنة ملكة الحوار عليه هى التى دفعته إلى سبيل المسرحية ، لذلك فإن للمسرحية اعتباراً خاصاً لديه ، لأن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو القالب الأدبى القريب إلى سليقته المحبة للنظام . فالفن عنده نظام ، والنظام عنده هو الاقتصاد ، أى البيان بلا زيادة ولا نقصان . وللحوار طبيعة فذة تجعله يتقدم كل الطرائق اللغوية التشكيلية فى نصوص الأنواع الأدبية كلها ، ذلك أن الحوار وحده



شكسبير

يستطيع أن يجعل كل ما جرى فى الماضى وما يجرى فى الحاضر وما سيجرى فى المستقبل بل ما يمكن ان يجرى ، ماثلاً حاضراً فى لحظة التلقى . وينص الحكيم على هذه الطبيعة للنص المسرحى فيرى أن الحوار هو الحاضر ، هو ما يحدث فى اللحظة التى نحن فيها . اقرأ مسرحية لسوفوكليس أو شكسبير أو موليير - اليوم أو غداً - كما قرأها قبلك بأجيال وقرون أناس كثيرون ، فإن الحوار يبرز أشخاصها ماثلين حاضرين ، يتكلمون ويتحركون فى حاضر[٧] دائم .

وعلى الحوار تقع كل مهام التشكيل فى النص المسرحى ، فمنه نعرف المحور الذى تنهض عليه المسرحية وما انطوى عليه هذا المحورمن حوادث ومواقف . ولا يكشف الحوار عن الحوادث والمواقف فحسب ، بل عليه فوق ذلك أن يلون هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية ، فإن كانت مأساة تخير من الألفاظ ما يثير فى نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع ، وإن كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع فى قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة . كذلك فإن الحوار هو الذى يعول عليه فى تكوين الشخصيات ، فلابد أن تعرف منه طريق طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم ، فهو الذى يجب أن يظهرنا على ما ظهر منهم وما خفى ما يفعلون وما ينوون أن يفعلوا ما يقولون لغيرهم من الأشخاص وما يضمرون لهم فى أعماق[٨] النفوس .

ويقترب توفيق الحكيم اقتراباً حميماً من آفاق الدراسة الأسلوبية المعاصرة ، فنراه يحاول تبين وجوه التفاوت والتمايز فى أساليب الحوار من الوجهتين اللغوية والفكرية . إنه يميز بين أربعة أنماط أو[٩] طرق للحوار ويضرب الأمثال - من إبداعات المسرحيين الأعلام - لكل نمط أو طريق : ولديه أن خصيصة النمط الأول واقعية الهدف وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى الحوار الشكسبيرى . فمن يتأمل فى (هاملت) يخرج بأن هذا الحوار إنما يتخذ سبيل الشعر ، لذا فهو ينفذ إلى أعمق الأغوار فى النفوس البشرية وإلى أدق الأسرارفى الحياة الانسانية . ولديه أن خصيصة النمط الثانى واقعية الهدف وواقعية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى حوار موليير . فعلى الرغم من أن حوار موليير يتقيد بقيد الوزن ، إلا أنه يجرى بين الأشخاص كما يجرى الحديث فى الحياة الواقعية . وخصيصة النمط الثالث واقعية الأسلوب شاعرية الجو ، ويتبدى هذا النمط فى حوار إبسن . ذلك أن حديث الأشخاص فى أعمال إبسن يجرى كما يجرى الحديث فى الواقع ، بيد أن هذا الحديث يرسل عطراً شعرياً خاصاً يذكرنا بحوار شكسبير . وخصيصة النمط الرابع فكرية الهدف وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط فى حوار جوته فى (فاوست) . فالحوار هنا لا يجرى مجرى الحديث فى الواقع إنما تحيط به الغاية الفكرية من جهة كما يحيط به الشعر من جهة ثانية .

وهكذا أضاءت أنظار توفيق الحكيم النص المسرحى من كافة أطراف ماهيته وطرائق تشكيله على السواء . وعلى الرغم من أن هذه الأنظار لم ترق إلى مستوى (النظرية) الشاملة للكتابة المسرحية ، إلا أنها اتخذت مكاناً علياً بين جهود تأصيل هذه الكتابة فى أدبنا ، وبين الجهود التنويرية فى مجال ثقافتنا الراهنة عامة ◆

المراجع والهوامش

١ - فن الأدب ص ١٤٤ .
٢ - نفسه ص ١٤٥ .
٣ - أحاديث مع توفيق الحكيم ص ١٤٤ .
٤ - نفسه ص ١١٤ .
٥ - مواضع متعددة من (التعادلية) و(فن الأدب) .
٦ - زهرة العمر ص ١٩٤ .
٧ - فن الأدب ص ١٤٢ .
٨ - نفسه ص ١٥٠ .
٩ - نفسه ص ١٥٢ .

دراسة

جورج لوكاتش يقرأ عودة الروح

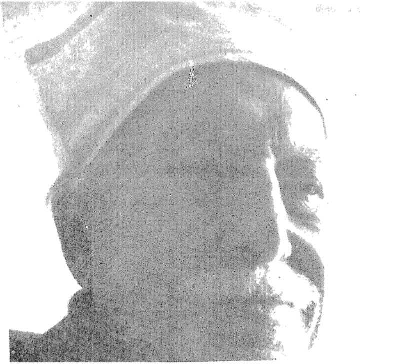
مجاهد عبد المنعم مجاهد

بطبيعة الحال - أو على الأرجح - لم يقرأ المفكر وفيلسوف الجمال والناقد المجرى المعاصر جورج لوكاتش (١٨٨٥ - ١٩٧١) رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم . . ولكن ماذا لو . جمح بنا الخيال وتصوّرنا أنه قرأها من خلال دراساته ومنظوراته الأدبية والنقدية والجمالية ودخل معها فى جدال ! ربما يساعدنا هذا التخيل على إعادة تقييم ابداعاتنا ، وربما يساعدنا هذا على تصور كيف كان سيكون الحال لو كان توفيق الحكيم هو الآخر قد قرأ مؤلفات جورج لوكاتش . . قد يقال إنه عندما صدرت (عودة الروح) عام ١٩٣٣ كان لوكاتش يصدر كتابه الشهير (دراسات فى الواقعية الأوربية) . . ولكن كانت قد صدرت للوكاتش قبل هذا دراساته الجمالية والنقدية : تطور الدراما الحديثة (١٩١٤) ، نظرية الرواية (١٩١٦) ؛ علاقات الذات بالموضوع فى علم الجمال (١٩١٧) . . وصدر له عام ١٩٢٣ كتابه الهام (التاريخ والوعى الطبقى) الذى يطرح فيه موضوع اغتراب الانسان وانفصال الانسان عن الانسان . . فلو كان توفيق الحكيم قد قرأ كل هذا أو بعضا منه لربما كان لدينا منه وجه ابداعى آخر . . ولكن ماذا تفيد لو إذا لم يقرأ المبدع كتابات النقاد وفلاسفة الجمال ؟ !

يقول جورج لوكاتش فى دراسته (الدلالة الحاضرة للواقعية الانتقادية) : « الانسان نفسه فى آخر المطاف هو دوما هذه البنية التى تحدد الشكل ، هو قلبها . ومهما يكن أمر المنطلق لأثر أدبى ما فإنّ فكرته المشخصة ، والهدف الذى يرمى مباشرة إليه . . . الخ ، وما هيته الأعمق إنما تعبر دوماً عن ذاتها بالسؤال الآتى : ماالإنسان ؟ فهل طرحت (عودة الروح) سؤال ما الإنسان باعتباره جوهر الابداع الأدبى ؟ وأين نجد هذا الإنسان ونجد ما هيته ؟

(الحدوتة) التى فى الرواية والتى شغلت مساحة ٥٤٣ صفحة تدور حول طالب من دمنهور سكن القاهرة ليتعلم تجاوره فتاة أكبر منه بعامين تعلق بها تعلقا رومانسيا وتعلق بها أيضا أعمامه المقيمون معه فى حجرة واحدة وتعلقت هى بجار أمامها وخطبها الأخير . . والطالب له عمة تحب هذا الجار وأخذت تكيد للعاشقين . . وهذه الحدوتة شغلت ٥٢١ صفحة . . ثم فى الاثنين وعشرين صفحة فقط المتبقية قامت ثورة ١٩ واشترك الطالب مع أحد أعمامه فى توزيع منشورات من أجل الثورة ويتم القبض عليهم . . فأين فى مثل هذه (الحدوتة) يمكن أن نجد الانسان وأن نتبين ما هيته ؟

فارق بين (الحدوتة) وبين (الفكر) الذى مفروض أن تقوم عليه الحدوتة) . . أى أن هناك فارقا بين (الفكرة) و (موضوع) العمل الأدبى . . إن الذى أمامنا هو موضوع الرواية وهو موضوع عادى وممطوط مطاغير عادى إن الموضوع هو إطار خارجى وانتظرنا عبثا (الفكرة) التى يمكن أن نستخلصها من هذا العمل وتضىء لنا الدروب وتجعلنا نرى العالم فى ضوء جديد لم نكن نعرفه من قبل . والفكر فى الرواية لا نجده إلا فى جملة نقلها توفيق الحكيم من (نشيد الموق) وألصقها تحت عنوان الرواية : « عندما يصير الزمن إلى خلود سوف نراك من جديد لأنك صائر إلى هناك حيث الكل فى واحد » . . ! إنها عبارة لصيقة لا تشكل بنية عصوية فى الرواية أو اللارواية فإذا اجتمع الأبطال فى غرفة واحدة ظن أن هذا هو الكل الذى فى واحد . . وإذا استمع الناس إلى الموسيقى ظن المؤلف أن



هذا هو الكل الذى فى واحد . . وإذا انتهى أبطال الرواية فى عنبر فى مستشفى ظن أن هذا العنبر هو الذى يجعل الكل فى واحد . .

فـإذا أغضينا النـظر عن المعنى الضبابى الكامن فى عندما يصير الزمن إلى خلود لا نجد سوى : سوف نراك من جديد . . إن الرواية - أو اللارواية - تنتهى بقيام الثورة وظهور سعد زغلول . . وهى ثـورة قامت (فجأة) فى الروايـة . . بطبيعـة الحال إن الثورة لم تنشأ فجأة (فى الواقع) . . ولكن لا نجد لها أية ارهاصات طوال ٥٢١ صفحة من ٥٤٣ صفحة تشكلها الرواية . . وسعد زغلول لا نراه من جديد إلا (فجأة) هـو الآخر فى الرواية . . وكل الارهاص به جاء على لسان شخص فرنسى فى الرواية يقول عن الشعب المصرى : « إن الشعب ينقصه ذلك الرجـل منه تتمثـل فيه كـل عواطفـه وأمانيه ويكون له رمز عندئذ لا تعجب لهذا الشعب المتمـاسـك المتجانس المستعـذب للتضحية إذ أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام » وهذا الزعيم لا يشكل خلفية للرواية يمكن أن يتحرك فى نسيج عضوى واحد لها أى من أبطالها . . ولا نجد حيث الكل فى واحد إلا أن الـطالب وأعمامـه وعمتـه يسكنـون فى حجرة واحدة . . فهل الحجرة الواحدة هى التى تجعل الكل فى واحد ؟ هل (المكان) لا (الحدث) أو (الفكر) هو الذى يمكن أن يشكل هذا الكل الذى هو فى واحد ؟ وهل عنبر المستشفى باعتباره هو الآخر (مكانا) هو الذى يجعل الكل فى واحد ؟ إن المكان الواحد قد يكون مصدراً لاغتراب الانسان وانفصاله عن الآخرين ، أما الذى يشكل الوجدان ويظهر الانسان ويجعله يشعر بالكل فى واحد فهو حدث كبير يفجر الطاقات من الداخل لا حدث خارجى لم يفاجىء أبطال الرواية فحسب بـل فاجـأنا أيضـا وتتبدى فجـائيته فى عجـالته التى استغـرقت بضع صفحات من بين الاثنين وعشرين صفحة المتبقية من الرواية . .

إنّ لوكاتش يتساءل : هل أى من أبطال الـروايـة يمكن أن يجيب عن سؤال : مـا الإنسان ؟ طالب حالم بالحب أحب وفشل حبه . . نحن أمام (حادثة) لا (حدث) يجعـل الطاقـات والامكانـات العافيـة فيـه تـتفجـر وتجعـله يكـتشـف معـدنـه فى تصرفاته . . وأعمامـه هم شخوص بـاهتة أحبّت عن بعد حباً غير حقيقى وانتهت إلى لا شىء والجـار الذى أحبتـه البـطله مسّ توفيق الحكيم جوهره مسا خفيفا فهو عاطل بالوراثة فجعله الحب يلتفت إلى أشغاله . . كان هذا يصلح موضوعا لعمل أدبى مستقل يجعله يتجاوز ذاته (الوقائعية) المتشيئة بحثا عن ذاته (الواقعية) التى لم تتحقق بعد . . لكن تصليت الضوء على هذا الجانب كان سيجعل منه قصة قصيرة منفصلة تماما عن كل هذا العدد الهائـل من الصفحات التى حُبـرت عبثـا . . ! والبـطلة هـل يكفى تشبيهها بإيزيس وأنها المعبودة حتى تتفجر فيها الطاقات وترد على السؤال بأن . جوهر الانسان كامن فى امكـانـاتـه الغافيـة ؟ فلا شىء تبـدل أو تغير فى مجمـوع شخصيتهـا بحيث تعانق الانسانية من خلال هذا الحب والعَمـة بالمثـل لا تستـطيـع أن يجيب عن السؤال لقد أحبت الجار وكادت للعاشقين وهذا كل مـا هناك . . والخـادم المقيم مع الابطال يؤدى أعماله العاديـة لا دخل فى أزمة تجعله يقين أن له جوهرا أخر غير جوهر الخادم . . ولأنه لا (فكر) هناك . . فإنه لا (روح) ولا (عودة) فى هذه الرواية أمر اللارواية . .

ويتسـاءل لوكـاتش : هل أى من هـذه الشخوص يصلح نمطا فى العمل الأدبى ؟ إن النمط ليس اختراعا من عند لوكاتش بل هو مـوجـود فى الـدراسـات الجمـاليـة منـذ أرسطو . . والنمط عند لوكاتش كما يقول فى دراسته (السمات الفكرية فى الشخصية) هو مركب خاص يربط العام بالفردى ربطا عضويا ويحقق الامكانيات الضمنية كما أنه يربط الضرورى بالعرضى والكلى بـالجزئى والجوهـرى بـالـلاجـوهـرى وهـو يتسم بصفـتين : المـلامـح الفكـريـة وإدراكـه للمصير : المصير الفردى إن لم يكن المصير العام . . فأى من هـذه الشخوص يصلح نمطا ؟

هـل الحالم العـاشق قـد وضـع وجـوده موضـوع التسـاؤ ل أم جعل عشقـه الخيالى يسـوقه دون أن يتـوقف ليتساءل عن هـذا الحب بهذا الشكل ومـا جدواه ؟ إنـه بطل منقول من الواقع برمته ، ونقل الناس من الواقع إلى العمل الأدبى بكل (عَبَلهم) لا يجعلهم صـالحين كـأنماط . . ان النمط فى العمل الأدبى يتميز بأنهُ تجماع لشريحة كبيرة من المجتمع على نحو مكثف وبقدرة أكبر من بقية أفراد الشـريحة عـلى الوعى والصمـود و الصلابة والجلد . . إن البطل يمثل شريحة الطلاب لكن المؤلف لم يتناوله من حيث هـويته الـطلابية ، فهـذه الطلابيـة كـانت هامشية . . فإذا تجاوزنا عن هذا فإننا نجد أنـه لا يتسـاءل عن وجـوده وعن مصيـره ويصبح مثل الناس العاديين منحرفا تسوقه الحياة . . حقيقية إن له ملامحـه الشخصية وربما يحمل مـلامح عـامة للطلاب ، لكن النقطة الجوهرية فى النمط هى فى (درجة) التبـاين عن الآخرين الـذين هـو نمط لهم وذلـك بقدرتـه عـلى المسـاءلـة والتصـارع والصمود والجلد وكل هـذا مفقود . . ولا نجد له قضية عامة تشغله من خلال مشاغله الجزئية ولم يجعله الحب يـرتفع إلى مـوقف شمولى وإذا ما فُقدت القضية العامة فقـد الوعى وأصبح النمط بلا ملامح فكرية وفُقد التساؤ ل عن المصير : لا نقول المصير العام بـل حتى مصيره الشخصى . . فـإذا فُقـد الجلد والصمود والفكر والتسـاؤ ل وإدراك المصير تبخر النمط . . وعمل أدبى بلا نمط كيف له أن يقوم ؟ ومن هنا يأتى التساؤ ل من

جانب لوكاتش : إذا كانت الشخصية المحورية لم تعد تصلح كنمط فهل يمكن للشخوص الهامشية أن تصلح أنماطا خاصة إذا كانت الشخصية المحورية وقد هزل فكرها وملامحها وإدراكها قد أصبحت هي الأخرى هامشية ؟ ومن أين تستقي أية شخصية في الرواية الفكر وإدراك المصير إذا كانت الرواية أو اللارواية - أصلا بلا فكر أو قضية تطرحها وتحاول أن ترسّخها وتجسدها بالوسائل الروائية ؟

ومما زاد الشخصيات تسطحا وإبتعادا عن أن تكون أنماطا ما لمحه جورج لوكاتش الا وهو عدم وعي الأدباء بالفرق بين الوصف والحكي .. يقول في دراسته (القص أم الوصف) : « إن الوصف يحط من شأن الشخصيات إلى مستوى الأشياء غير الحية » .. ويقول توفيق الحكيم عن سليم افندى احدى شخصيات (عودة الروح) : « هكذا صاح سليم افندى مناديا في عظمة ، ثم وضع بحركة متئدة متكلفة الوقار في الشيشة فوق الطاولة وجعل يفتل شاربه العسكرى المدهون بمعجون الكوزماتيك متوخيا في حركاته وسكناته الظهور بمظهر الشخصي المهم ذى الحيثية والاعتبار » إنه وصف من الخارج .. رصد لجزئيات الواقع .. ثم ماذا ؟ إن المؤلف (متفرج) لا مشارك في الأحداث .. ويقول المؤلف عن محسن الطالب وهو صغير وسط العوالم «إنه لاينسى فرحه إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهو محيط بالأسطى وهي مرتفعة في الوسط على كرسي كبير ، حاملة العود بين ذراعيها فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها كمن ينظر إلى آلهة فوق من الرخام »وفي موضع آخر يقول .
«جعل كل يتأهب .. البعض يجرى عمل البروفات والبعض يصلحة الالات والبعض يعدالملابس والحلي وشئون الزينة من مساحيق وعطور ومكاحل لطلاء الأهداب وأدوات لتزجيج الحواجب » وفي الرحيل إلى القاهرة يقول المؤلف .. « أخذ لكل يجهزون محسن للرحيل فهيئة السلال والطرود مملوءة من برام الأرز العامر بالحمام وأنواع من الكعك والمنين والبتاو الفلاحي والفطير المشلتت يضاف إلى ذلك بلاصان من العسل النحل وصفيحتان من المسلى وفردان من الأرز ونحو خمسمائة بيضة » إننا بجانب إن هذا وصف من الخارج لا يتم بالمشاركة فإنه لا يلعب دورا في إنارة حدث أو تضوىء فكرة .. ويكشف أن المؤلف لا يعرف الأقتصاد في



توفيق الحكيم
للفنان سيف وانلى

التعبير خاصية الفن العظيم .. لكن الاقتصاد في التعبير لا يكون إلا حيث يكون الفكر وهو شيء غير وارد بالمرة .. ويقول لو كاتش إن الوصف لا يقدم شعرا حقيقيا للأشياء ، بل يحول الناس إلى طبائع والمنهج الوصفي تنقصه الانسانية وهو يحول الناس إلى طبيعة صامته وهذا تجل للا إنسانية وإن التعارض بين المعايشة والملاحظة ليس أمرا عارضا إنه ينشأ من أوضاع أساسية متباينة عن الحياة وعن المشكلات الكبرى للمجتمع إن الشعر الداخلي للحياة هو شعر الناس في الصراع ، شعر التفاعل بين الناس وبدون هذا الشعر الداخلي لا يمكن أن يكون هناك فن » .. لكننا في الرواية لا نجد صراعا متفاعلا بين الشخوص والأحداث لأنه لا يوجد حدث كبير وحقيقي .. ولا نجد سوى العبارات المباشرة والإنشائية من الخارج التي تضاف إلى الوصف لا القص . يقول المؤلف في الرواية (احنا من غير شك شعب اجتماعي بالفطرة أو السبب هو إننا شعب زراعي من في قديم الأزل في الوقت الذى كانت فيه الشعوب الأخرى تعيش عيشة الصيد والتوحش والانفراد .. الاجتماع في دماه والحياة الاجتماعية طبيعة نشأت فينا من أجيال ويقول المؤلف أيضا : « أليس أن المصريين القدماء كانوا يعملون تلك الوحدة الكونية وذلك الاتحاد العام بين حلقات المخلوقات المختلفة ؟ وإن رمزهم للإله بتمثال لصفة إنسان ولصفة حيوان أليس دليل إدراكهم أن الكون وإن هو إلا الاتحاد .. هل هذا كلام روائى مبنى بالصور أم نحن أمام بحث علمي ؟ إننا لا نجد سوى الكلمات الطنانة : « بكرة حا تكون التعبير عما في قلب الأمة كلها .
فاهم . يا سلام لو تعرفوا القدرة على التعبير عما في النفس .. التعبير عما في القلوب ؟ ومن ثم لا نجد سوى الوصف الخارجي مقترنا بالفكر الخارجي مقترنا بالتعبير المباشر ..

فإذا تساءل جورج لوكاتش : أين البناء في (عودة الروح) فهل هو واجد جوابا ؟ أين يمكن أن يقوم بناء معمارى ولا حدث حقيقي ولا حكى حقيقي ولا أنماط حقيقية ولا فكر حقيقي .. ومن ثم يمكن الحذف دون أن يختل بناء لأنه لا بناء أصلا .. يمكن حذف توجه العمة إلى فاتح المنزل لأنه لا يضيف شيئا .. يمكن حذف تفاصيل العالمة وفرقتها دون أن يختل العمل .. يمكن حذف الحوار بين الإنجليزي والفرنسي لأن هذا تعليق مباشر عن مصر ولا يضيف شيئا .. يمكن حذف رحلة والد البطلة إلى السودان دون أن يختل بل يمكن حذف كل الوصف الخارجي لأن الوصف الخارجي لا يضيف شيئا إذا كان الحكي أصلا مفقودا .. إنه يمكن حذف الكثير الكثير لأنه لا توجد حركة تصاعدية لأنه لا أحداث هناك .. ولوكاتش يقول إن الفن يحدث تكثيفا للذاتية وهو يقتبس عبارة من كلوبستك « إن الفن يطلق النفس كلها في الحركة » لكن ليست هناك حركة سواء عند الشخوص أو نحن القراء ..

ويذكرنا لوكاتش بأن الرواية هي شكل المغامرة ، تلك التي تتفق مع القيمة الخاصة للحياة الداخلية ، مضمونها هو تاريخ روح تندمج في العالم لتتعلم كيف تتعرف إلى ذاتها فتستثير مغامرات تمكنها من معاناة هذه الذات معاناة تبرهن فيها لنفسها على أنها اكتشفت ما هيتها الخاصة لكن لا توجد معاناة ولا اندماج أكبر في العالم .. وقد يرى لوكاتش أن رواية (عودة الروح) هي تطور كبير بالنسبة لرواية (زينب) لمحمد حسين هيكل لكن لوكاتش يبحث عن تطور الفن الروائي في العالم لا على الصعيد المحلي . وربما لا يكون ذنب توفيق الحكيم أنه لم يقرأ لوكاتش لكن ذنبه قد يكون أنه هو نفسه لم يصبح لوكاتش قبل أن يبدع .. وإذا كانت الأديان تنادى برفض عبادة الأوثان فربما نقول : وأليس هذا مطلوبا من النقد أيضا ؟

الحياة ..الموت / البعث
عند توفيق الحكيم

د . زينب محمود الخضيرى

لم يتأمل أديب عربي مشكلة الحياة والموت ولم يعالجهامثلما فعل توفيق الحكيم . ومنذ وفاة ولده الوحيد اسماعيل عام ١٩٧٧ انتظر الرجل الموت وأخذ يدرب نفسه على استقباله ويحاول أن يصبر على « سجن العمر » . وثمة ملاحظة هامة يقدمها لنا الباحث الفرنسى (جان فونتين Gean-Fantaine) ملاحظة لها دلالتها الواضحة ألا وهى أن أعمال الحكيم تحتوى على موت ستين شخصية .

ما هى علاقة الموت بالحياة من جهة وما هى علاقته بالبعث من جهة أخرى ؟ هل تتكون الحياة الإنسانية من مراحل ثلاث هى الحياة على الأرض ثم الموت ثم البعث وبالتالى هل الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لم يخضعه الحكيم لثنائية تعادليته ؟ أم أن النظرة المتعمقة لإنتاج الحكيم الوفير والمتنوع تكشف عن خضوع الإنسان لهذه الثنائية الشهيرة ؟ أم تكتشف على العكس عن أن حياة الإنسان تنقسم فى الحقيقة الى حياتين واحدة على الأرض وأخرى فى السماء هى البعث الذى يلى الموت ؟

ولنبدأ بالحديث عن الموت ؛ عالج الحكيم هذا المفهوم الثرى من زوايا متعددة واختلفت اراؤه بصدده من مسرحية لأخرى ومن رواية لقصة ومن قصة لمقالة . ولقد تعددت أشكال الموت عند الحكيم وهو ما فرضه عليه تنوع شخصياته . وبالرغم من هذا الإختلاف وهذا التنوع إلا انه يمكننا العثور عنده على سمات مشتركة تمثل رؤية كاتبنا لما نحن بصدده .

كان الحكيم – وعندما أقول الحكيم فأنا اعنيه هو وشخصياته معا بالطبع – يرى أنه من الخطأ أن نخشى الموت ، فالموت أشبه بموظف يؤدى عمله ، فهل يقبل أن نلوم شخصا لأنه يؤدى عمله بإتقان ؟ هل يعقل أن نخشاه ؟ . . وتتضح هذه الفكرة بالذات فى « دقت الساعة » وهى احدى المسرحيات العشرين التى نشرها عام ١٩٥٦ تحت عنوان « المسرح المنوع » وحاول الحكيم أن يحجم الموت فهو مجرد حدث أساسى لا مفر منه وحسب .

وكان طبيعيا أن تتعدد أشكال وأنواع الموت فى أدب الحكيم فهذا شأن الأدباء الذين يستخدمون الموت كوسيلة درامية ؛ فعنده الموت الطبيعى والموت العنيف والموت بسبب العقيدة الخ . أما الموت الطبيعى فنعنى به الموت الناتج عن المرض أو عن الشيخوخة . وكلاهما أشبه بالعطب الذى يصيب الجسد . وعندما يصاب الإنسان بأحدهما ويطل عليه الموت يشعر فجأة بأنه لا قيمة لوجوده وبأنه لا مكان له على هذه الأرض ، وعندئذ فقط يعى إحساسه بالعجز . والحكيم يجعل المرض قاتلاً (أنظر « لو عرف الشباب » و « بيت النمل » وهما ضمن مجموعة « مسرح المجتمع » ، و « دقت الساعة » ضمن « المسرح المنوع » . والمرض عنده ليست له أيه دلالة واقعية انما هو مجرد وسيلة من وسائله المبتكرة التى يستخدمها لشد الانتباه للظاهرة التى شغلته على الدوام وهى الموت . ولذلك فهو لا يتوقف طويلا عنده ولا عند الشيخوخة فهما مجرد سببين للموت لا يستحقان أى اهتمام ان الانسان عند توفيق الحكيم يحيا ثم يموت أما الأداة الوسيطة التى تنقله من الحياة للموت فلا قيمة لها .

أما النوع الثانى من الموت فهو الموت العنيف الناتج عن القتل ، وإذا كان الحكيم لم يعن بالمرض أو الشيخوخة كعلتين للموت الطبيعى فهو يتوقف طويلا محللاً لعلل ودوافع الموت العنيف ؛ وربما تكون علة ذلك أن هذا النمط من الموت تتدخل فيه العوامل الإنسانية وقد يكون الدافع هنا اقتصاديا أو سياسياً أو عاطفيا أو يوتوبيا (!) . والقتل بسبب الدافع الاقتصادى أشبه ما يكون بالحدث اليومى المعتاد الذى لا يثير أية دهشة ففى مسرحية « الورطة » « يتورط » الدكتور يحيى بدران أستاذ القانون فى محاولة سرقة ينتج عنها موت رجل شرطة ، وبدلاً من التوقف عند حادث القتل هذا يمر عليه الحكيم مرور الكرام يتوقف طويلا على العكس عند الصراع الذى يعانيه أستاذ القانون بين علمه وضميره . والحكيم الساخر من لعبة الحياة والموت كان يؤمن فى رأيى أن وراء هذه الدوافع الظاهرة المحددة الهوية تكمن دوافع أخرى دفينة يصعب الأهتداء إليها فى أغلب الأحيان . وكأن الحكيم أراد أن يأخذ بأيدينا وأن يكشف لنا عن نموذج الموت الذى تختلف دوافعه الظاهرية عن دوافعه الباطنية إختلافاً جوهرياً . ففى « عرف كيف يموت » وهى ضمن « المسرح المنوع » يخطط الباشا الذى توارى فى الظل لموته بشكل يثير « فرقعة » صحيفة من شأنها أن تلفت إليه الأنظار وتسلط عليه الأضواء فجعل موته يبدو وكأنه قتل لسبب سياسى . إلا أن الحقيقة تظهر فى اللحظة الأخيرة فتفشل الخطة ليموت الباشا ولكن دون أن تظهر

صورته وخبر وفاته فى الصفحات الأولى من الجرائد . وكأن الحكيم يريد أن يؤكد لقارئه لا جدية الحياة والموت معا أو كأنه يريد أن يلفت نظره إلى أن المعنى العميق للأثنين يتجاوز دائماً ظاهر الأحداث والعلل والدوافع . وتتضح هذه الفكرة فى « الدنيا رواية هزلية » (١٩٧١) حيث يخطط زعيم دولة تتحكم فى مصير العالم لمنع الحروب ولسيادة السلام . ويتضح للناس أن هذا الحلم لو تحقق أى لو ساد السلام وإختفت الحروب . لأصبح لديهم وقت فراغ طويل لابد من « قتله » وعندئذ يشعرون بالسخط على هذا الزعيم فيجمعون على ضرورة قتل الرجل الذى أراد الوقوف فى وجه الموت !

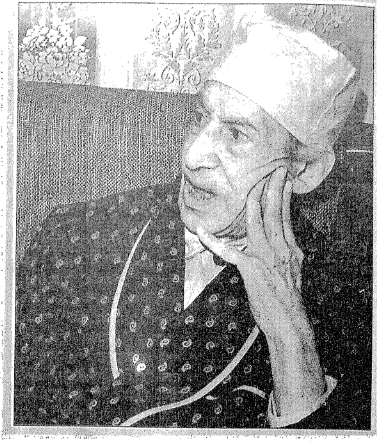
ويعرض الحكيم للدافع الدينى للقتل أو للموت الأرادى خاصة فى مسرحية « محمد » حيث يسعى الكثيرون بدافع التعصب لعقيدة مغايرة إلى قتل الرسول وصحبه وعلى رأسهم عمر .

وقد تكون الأحلام اليوتوبية النبيلة فى الدافع للقتل ! ففى « رحلة إلى الغد » يحلم مهندس بتحقيق عصر جديد من التقدم العلمى إلا ان ثمة عقبة فى سبيل تحقيق هذا الحلم ألا وهى ارتفاع تكاليف الأبحاث والتجارب مما يعجز هو عن تجاوزها . ويهديه تفكيره إلى أن الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الهدف النبيل هو الزواج من نساء أثرياء ، يقتلهن ليرثهن ! وهكذا يهديه الحلم بمستقبل أفضل للإنسانية إلى القتل والسجن والعقاب !

والحرب أيضا بسبب هام للموت . ويدين الحكيم الحرب مهما كان دافعها . وملاحظات الحكيم عن الحرب تقطر مرارة فما أشبهها بالصراع الدائم بين الصراصير والنمل خاصة فى «فن الأدب » (١٩٥٢) حيث يناقشه كاتباً غربيا . كان هذا الغربى يحتج على إدانه الشرق للغرب بأن حضارة الغرب هى حضارة الحروب والغزوات ويبرىء الغرب بزعم انه ما خاض تلك الحروب وما قام بهذه الغزوات إلا من أجل الكرامة والعزة . ويرد عليه الحكيم بأن الطبيعة كانت كريمة مع الغرب فحمته من الكوارث الطبيعية إلا أن الغرب لم يصن النعمة ولم يرحم نفسه فخلق لنفسه الكوارث والصعاب ودمر نفسه أكثر مما كانت تستطيع الطبيعة أن تفعل . لقد سمم الغرب كل مصادر السعادة وعلى رأسها الدين ودمر كل جيرانه حتى لو كانوا مصدرا للعلم وللتقدم والرقى للجنس البشرى . لقد رفض الغرب السعادة التى قدمت له . وفى حوار له مع أحد أصدقائه عن هجرة السمان إلى بلادنا حيث يجد الصيادين فى انتظاره مع أنه جاء إليها باحثاً عن الدفء . يقول الحكيم : هل تنتظر من هذا الطائر أن يكون أكثر ذكاءًا من الأنسان الذى ما أن ينتهى من حرب يباد فيها ملايين من اقرانه حتى يندفع بقوة مرة أخرى لحرب جديدة ناسياً وصاياه وتعهداته بأنه لن يعيد الكره . وفى كل مرة تكون وسائل الفتك والموت أقوى من سابقتها . وعندما يعجز الحكيم عن الأهتداء إلى سبب عقلانى للحرب يهرب لسبب سهل وهو أن الشيطان هو السبب . وتتضح فكرته هذه بالذات فى مسرحية « محمد » .

أنصب الحديث حتى الأن على الموت وآن الأوان للحديث عن البعث عند الحكيم . هل كان الحكيم على يقين بان ثمة بعثا أم أن موقفه كان موقف « أو ناموتو » الذى رأى أن الإيمان بأن الموت ما هو إلا الفناء الكامل للإنسان أو بان الوعى الفردى لا بد له من الخلود فى حياة أخرى موقفان يجعلان الحياة مستحيلة وأن الحل هو التمسك بموقف التردد بين الموقفين . فى حقيقة الأمر يبدو لنا موقف الحكيم محيراًبل داعياً عن عمد للحيرة . فهو يتمسك فى بعض كتاباته بالمفهوم الإسلامى للبعث ولذا يرى أن الإنسان العادى عندما يفكر فى الحياة الأخرى فإن ما يتبادر إلى ذهنه هو الجنة . فالإنسان عنده هو الكائن الوحيد الذى وكلت إليه هذه الرسالة الخطيرة وهى ربط الأرض بالسماء ولذا ففى أعماق الإنسان توجدرغبة قويه فى الافلات من القدر الأرضى لوجود أرحب وأجمل . وتتكرر هذه الفكرة فى « أهل الكهف » وفى « شهر زاد » وفى « نهر الخلود » كما نجدهابشكل جلى فى مسرحية « محمد » الذى يعد كل من اتبعه بجنات مثل جنات عدن . اختار الحكيم





الحكيم: أمية العقل

إذن ليعبر عن حلم الانسانية الخالد أى الحياة الأخرى بواسطة البعث ، اختار الصيغة التى ارتضتها الحضارة العربية الإسلامية .

ولكن الحكيم لا يستقر دائما على الصيغة الإسلامية للبعث فهو فى « بنك الدم » يبدو متأثرا بقراءات فلسفية تنحاز للإتجاه المادى ولذا يترك مشكلة الحياة الأخرى بلا حل . يقول أدهم « ان الشيوعية الحقة بدأت فى حقيقة الأمر مع أول إنسان فى الجنة فلا بد أن الجنة التى عاش فيها آدم مع حواء كانت فى لا وعى ماركس وهو يصيغ نظريته ، فما أشبه ما إرتآه ماركس كمرحلة أخيرة من مراحل الشيوعية بما كانت عليه جنة آدم . وتهدد سخرية الحكيم أحيانا سلامة إيمانه فهو يتساءل فى « عصا الحكيم (١٩٥٤) كيف سيقضى الناس يومهم الأول فى الجنة ويتصور أن الفقراء الجياع سينقضون على الموائد التى تحمل ما لذ وطاب من ثمار الجنة وعندئذ لابد وأن الملائكة ستتدخل لتهدءتهم ليأكلوا على مهل . ويصل الأمر بالحكيم أحيانا إلى مرحلة شك فى الحياة الأخرى . ونلمس موقف الشك هذا عند الطبيب و المهندس مثلا فى « رحلة إلى الغد » (١٩٥٨) ويجب ألا يغيب عنا أن هذين الشخصين من الصفوة التى تكونت فى أحضان ثقافة الغرب .

ولكن الحكيم الذى تأرجح بين الشك واليقين فيما يتعلق بالبعث والحياة الأخرى يرفض غالباً مفهوم العدم الذى يساوى اليأس عنده . أقول غالباً وليس دائما لأنه وهو المهموم بالبحث عن الإنسجام بين عناصر الكون أى عن « التعادلية » يبدو وكانه يميل أحيانا إلى أن العدم ضرورى ليتحقق التوازن مع الحياة . ففى « تحديات سنة ٢٠٠٠ (١٩٨٠) يصل جيولوجى وكيميائى فى حوارهما إلى هذه النتيجة : « طالما هناك وجود فلابد بالضرورة أن يكون ثمة عدم » .

ما هى علاقة الموت بالبعث أو الحياة الأخرى ؟ إن الموت يبدو وكأنه بالرغم من كل المظاهر ليس هو النهاية فى الحقيقة وإن كان هو كذلك فى أعين الناس . ان الموت هوخاتمة الحياة الأرضية دون أن يكون هدفها وكأن الحكيم أخذ برأى الفيلسوف الفرنسى « مونتينى » عن الموت « إنى أرى أنه نهاية مطاف الحياة وليس هدفها » . ان الموت هوالفناء الظاهرى للحياة ولذا يصرخ أحد الحاضرين وقت إحتضار سيدنا محمد بأن محمدا قد ذهب ولكنه سيعود ! وبمعنى آخر ما الموت إلا لحظة وسيطة بين الحياة الأرضية والحياة الأبدية فى السماء مع ملاحظة أن هذه الحياة الأبدية غالباً ما ستكون فى الجنة فنادراً ما يتحدث الحكيم عن الجحيم .

وبالرغم من أهمية قضية الموت والبعث فان الحكيم لا يذكر هذين المصطلحين ضمن معادلاته بالرغم من معالجته الواسعة لمقولات قريبة منها مثل الزمان والأبدية والأرض والسماء . ويبدو أن التفسير الوحيد لذلك يقدمه لنا حدس التحليل النفسى . إن الأنسان عادة لايسكت لاشعورياً إلا عما هو شديد الأهمية بالنسبة له وإن عبر عنه بطرق مستترة . إن هذا الموضوع موضوع الموت والبعث ـ الذى ملأ اعمال الحكيم غاب اذن عن تعادليته بالرغم من أن كل المعادلات الأخرى لن يكون لها معنى ولن تكون لها دلالة إلا من خلاله .

ولنا ان نتساءل هل سكت الحكيم عن هذه المعادلة الحيوية الميتافيزيقية تحت تأثير بعض الخرافات التى ترسبت فى لاوعيه منذ الطفولة ، أم سكت عنها خشية الخوض فيما نهى الله عن الخوض فيه بجرأة وحرية . هل فضل الحكيم الألتزام بحدود العقيدة كما يدركها البسطاء على الخوض فيما يخوض فيه الفلاسفة ؟ ولنا أن نبحث عن إجابة ولكننا لانملك يقين بلوغها ، فالحكيم من الأدباء المفكرين الذين يلجأون للرمز وللمراوغة بل للتناقض أحيانا للتعبير عن مكنون فكرهم .

إن البعث عند الحكيم لا يتحقق إلا بالموت . فلو تصورنا ان الحياة الإنسانية عند الحكيم هى أشبه بالخط الطولى الذى يبدأ بالميلاد فلابد أن نتصور هذا الخط لا نهاية له وأن نقطة منه ستكون هى الموت وفى آن واحد هى البعث الذى يدلف منه الإنسان للأبدية .

هل تأثر الحكيم عند صياغته لقضية الموت والبعث بمفاهيم الفلسفة اليونانية القديمة وخاصة المذهب الأفلاطونى ؟ أم بالفلسفة المعاصرة وخاصة فى مذهب برجسون ؟ أم بالتراث الإسلامى - العربى ؟ أم بالتراث الفرعونى ؟ لقد تأثر بكل هذا معاً فهو مصرى أى تمتد جذوره إلى التراث الفرعونى ويعيش فى كنف الحضارة الإسلامية - العربية ، وإنفتح على الحضارة الغربية . وما أشبه محاولة الحكيم للتوفيق بين كل هذه المؤثرات سواء فعل ذلك بوعى أو بغير وعى بلاعب السيرك الذى يسير على حبل مشدود محاولاً الا يسقط يميناً أويساراً . حاول الحكيم تركيباً جديداً من عناصر قديمة ولكنه والحق يقال عرف كيف يستغل مصادره ليصيغها فى أفكار ورؤى ومشاعر ستظل لفترة طويلة مشكلة لوجدان وفكر القارىء المصرى بل والعربى ◆

مواجهة الحكيم لقضايا المسرح العربى

د. سعد أبو الرضا

يقترن اسم توفيق الحكيم بوجود المسرح كأرقى فن أدبى فى فكرنا العربى الحديث ، وبرغم أن نشأة هذا الفن كانت قبل توفيق الحكيم ، لكنها النشأة التى تعنى باستنبات هذا الفن الجديد فى بيئتنا دون أن ترتبط بفلسفة خاصة يمكن أن تمثل خلفية حضارية تدعم المسرح كفن ورؤ ية تقدمية .

من ثم تأتى محاولة توفيق الحكيم لتمثل هذه المرحلة المتطورة فى فكرنا الحديث ، والتى من أهم معالمها وجود هذه الفلسفة الخاصة التى تمثل الخلفية الحضارية لنمو المسرح كفن فى أدبنا العربى .

وتمتد هذه المساحة الفكرية التى حاول الحكيم أن يشغلها أكثر من نصف قرن تقريبا ، لكنها تعادل عمر المسرح منذ ازدهر عند اليونان إلى اليوم ، فقد أخذ يكتب فى كل الأنواع والاتجاهات المسرحية ، حتى لا يجمد فننا فى قالب واحد فى الوقت الذى يتحرك فيه الفن العالمى فى كل الاتجاهات ، وشرع يملأ الفراغ فى أدبنا العربى كما يقول هو[١] فأوربا لها من تراث اليونان مايسمح لها أن تواصل هذا الفن اليوم بتقدم وجدارة ، بينما خلا أدبنا العربى القديم تقريبا منه .

فمحاولة توفيق الحكيم إذن ذات أثر كبير فى جعل المسرحية أحد أجناس أدبنا العربى الحديث ، وجهوده فيها وليدة مواكبة العصر فى تقدمه الفكرى ، وحتى تأخذ الشخصية المصرية والعربية دورها فى مجال النهضة الحديثة التى تستوعب كل مجالات الحياة التى أصبح الإنسان محورا لها مهما اختلفت جوانبها ، وبذلك يمكن أن تقدم محاولات توفيق الحكيم فى مسرحياته دليلا على وجودنا الحى فى قطار الحضارة المتحركة[٢] .

وفى الوقت الذى نجده يعالج قضايا المجتمع فى «مسرح المجتمع» سنة ١٩٥٠ وهو مؤلف يضم إحدى وعشرين مسرحية تتناول فى معظمها قضايا الواقع المعيش نتيجة لمتغيرات العصر على المستويين المحلى والعالمى ، فهو لا يغفل اللمسة الإنسانية التى تلتصق بشغاف القلوب .

وبينما ترقى الدراسات الانثروبولوجية والنفسية فى عصرنا ، يحاول الحكيم كغيره من كتاب الأدب الدرامى توظيف الأسطورة لتجسيد الواقع الإنسانى وتأصيل معالم الشخصية المصرية والعربية بصفة عامة ، من ثم وجدناه يكتب «الملك أوديب» سنة ١٩٤٩ متأثرا بالأسطورة اليونانية ، ومحاولة سوفوكليس فى هذا الصدد ، لكنه يحاول الكشف عن العلاقة بين الإنسان وقدره ، أو بين الإنسان وما هو أقوى منه ، كالحقيقة مثلا[٣] ، ثم وجدناه فى «إيزيس» سنة ١٩٥٥ يحاول الكشف عن هوية مصر المتدينة الجادة بانية الحياة ، وإبراز أصالة الشخصية المصرية فى ولائها للأرض ، والحرص على خضرتها ، وانتشار الخير فى ربوعها ، كأفضل مناخ حضارى لبناء الإنسان ، وحيث يصبح المثال معادلا للواقع .

وفى مسرحية «الصفقة» سنة ١٩٥٦ يحاول أن يثرى البناء الدرامى بلمسات من الواقع الشعبى والتراث ، عندما يجعل «التحطيب والرقص» يلتحمان بنسيج المسرحية ، فيتآزر الماضى والحاضر فى الكشف عن أبعاد الشخصية المصرية فى ولائها للتراث ورغبتها فى التصدى لسلبيات الواقع أملا فى تغييره ، والتبشير بحياة أفضل .

ولا يكف الحكيم عن محاولة دعم المسرحية كفن أدبى يتغيا ازدهاره ونهضته حتى يستوى عوده ، فيناقش من خلال البناء التقليدى أعمق قضايا الإنسان وأخلدها كقضية العدل والقانون والتلاؤم بينهما ، كما فى مسرحيته «السلطان الحائر» سنة ١٩٦٠ ، وبرغم عمق وذهنية هذه القضية وإنسانيتها ، وتأثر الحكيم فيها بكاتب عملاق كبرنا ردشو مثلا ، إلا أن تناوله لها فى إطار من تاريخ مصر المملوكية يجعلها قضية ذات ملامح مصرية بل وعربية ، كما تتضمن رؤ يته فى تغيير جوانب الواقع المعيش ، وتأكيد سعى الإنسان الدائب نحو العدل المرادف للقانون فى مقابل القوة المرادفة للظلم والقهر ، بل إن هذا الاتجاه ظهرت ملامحه فى بواكير حياته الفنية عندما كتب «أهل الكهف» سنة ١٩٣٣ ليبرز صراع الإنسان ضد الزمن ، وهو قوة غيبية خفية ، والصراع هنا صراع ذهنى عميق .

وتتوالى محاولاته فى مواكبة العصر فى هذا المجال لتأكيد هوية المسرح المصرية كفن أدبى عربى حديث ، قادر على استيعاب متغيرات العصر ، فيكتب فى اتجاه اللا معقول مسرحيته الشهيرة «يا طالع الشجرة» سنة ١٩٦٢ ليستلهم أساليبنا الشعبية ، وليعبر عن الواقع بغير الواقع ، وليعتمد على التجريد وصولا إلى إيقاعات وتأثيرات جديدة من خلال اللا معقول واللا منطقى فى كل تعبير فنى[٤] .

بل يحاول الحكيم أن يقفز بالبناء المسرحى قفزة كبيرة عندما يتطلع إلى بناء عربى يكشف عن كنهنا المسرحى وطبيعتنا

الدرامية[٥] ، مجسدا لأصولنا فى هذا المجال ، ومتطورا بها ، ومتجاوزا الصيغة التقليدية لبناء المسرحية ، من ثم يقدم شكلا يعتمد على الحكاواتى والراوى والمقلد والمداح ، ويصب فيه بعض روائع المسرح العالمى ، كنماذج تؤكد إمكانية الشكل المقترح دراميا ، وقد ضم هذه المحاولة كتابه «قالبنا المسرحى» سنة ١٩٦٧ ، بعد أن صدره بمقدمة كشف فيها عن وجهة نظره ، ومن المسرحيات العالمية التى حاول إبرازها فى هذا القالب المقترح «أجاممنون» لأسخيلوس ، و «هملت» لشكسبير ، و «دون جوان» لموليير وغيرها .

على أن دور توفيق الحكيم فى التصدى لقضايا المسرح لا يتضح إلا بالإشارة إلى محاولته فى تطويع لغة النثر البسيطة لهذا الفن الجديد ، وهو ما اصطلح على تسميته «باللغة الثالثة» عند توفيق الحكيم ، وهى لغة بعيدة عن التقعر ، بعدها عن التسطيح والمباشرة ، لكنها توظف من مفردات اللغة ما هو من صميم الفصحى ، كما أنه مستخدم فى العامية ، ويستطيع أن يفهمه المثقف والأمى ، كما يستطيع كلاهما التجاوب والاستيعاب الواعى للقضية التى تتناولها المسرحية عندما تستخدم هذه اللغة ، كما لا يفقد البناء الدرامى مسحة الجمال التى تمنحها إياه اللغة الموظفة ، ويمكن بمثل هذه اللغة توحيد أداة التفاهم دون المساس بضرورات الفن ، كما تقرب بين شعوب الأمة العربية ، وترقى بطبقات الشعب الواحد[٦] .

وتسلمنا هذه اللغة إلى ما يتفرد به توفيق الحكيم من صنعة درامية فى الحوار ، بحيث يحقق للمسرحية أبعادها الفنية ، وهو حوار قد يكون مفعما بالحركة النفسية ليشف عن ذهنية الصراع بين المعانى المطلقة ، كما يزداد المدى النفسى عمقا به ، فتتكشف لنا شخوصه من حيث ولاؤها لفكره وحملها لرؤيته ، بل قد يبين عن الحركة الفكرية وسرعتها داخله ، واتصالها واطرادها بواسطة تشكيلاته الخاصة لهذا الحوار ، كما فى «السلطان الحائر» مثلا[٧] .

ويكشف تتبع الحوار فى كثير من مسرحياته عن مقدرته على تلوين لغته تلوينا فكريا يكشف عن منطلقات قضاياه المتناولة ، من خلال توظيف خاص لمفردات معينة ، واستخدام علامات الترقيم بطريقة تتآزر مع ما سبق من وسائل فى إبراز الحركة الفكرية من خلال بنائه الدرامى ، وحبذا لو وجدت دراسة خاصة تعكف على حواره ووسائله الفنية لإثراء الكتابة المسرحية ودارسيها .

ولقد أصبح هذا الحوار فنا قائما بذاته حتى استطاع أن يتناول السيرة النبوية الكريمة من خلاله فى كتابه «محمد» سنة ١٩٣٦ ، وهو أول توظيف درامى للسيرة النبوية كى تقرأ قراءة خاصة لا لتمثل ، وربما كان هذا التناول الدرامى بوسائله فى الرد على «فولتير» الذى كتب قصة بعنوان «محمد» عليه الصلاة والسلام حاول فيها الانتقاص من شخصية الرسول الكريم[٨] .

كما حاول الحكيم أن يتصدى لقضية المسرح كمكان صالح لتقديم العروض المسرحية المختلفة بالتقليل من وسائل الديكور التى تحتاج إليها المسرحية ، وفى نفس الوقت يعلى من شأن البناء الدرامى فنيا ، ولذلك قدم «الصفقة» لتؤدى فى أى مكان من قرية أو مدينة كنموذج لوجهة نظره . وفى مقابل ذلك كان يحاول أن يثرى بناءه الدرامى بلمسات فلكلورية تلتحم بنسيج المسرحية لديه لتسهم فى نمو حدثه وتطور شخصياته ، كما تكتمل بها عناصر المسرحية بالقبول والتأثير فى أكبر عدد لمستويات المتلقين .

ويمكن أن تعد «التعادلية»[٩] مذهبا فكريا لا يعين فقط على فهم مسرحياته ، بل كل كتاباته الأخرى سواء كانت قصصا أو سيرة أو نحوهما ، لكن أهميتها كخلفية فكرية لمسرحه تؤكد دوره البنائى فى إيجاد مسرح جاد كفن راق فى أدبنا العربى الحديث .

وإذا كنت قد خصصت هذه المقالة للإشارة إلى دوره فى المسرح ، فإن جهوده فى مجال القصة والسيرة والنقد الأدبى والمقالة لم تكن غايتى هنا ، لأنها بحاجة إلى أن تخصص لها مقالات تشير إليها ، فرحم الله توفيق الحكيم وأسكنه فسيح جناته لقاء ما قدم لفكرنا وأدبنا العربى ، بل وما قُدِّم مترجما منه إلى لغات الدنيا ◆

● **الهوامش**

(١) انظر توفيق الحكيم مقدمة «الملك أوديب» ، ومقدمة «يا طالع الشجرة» ص ١٩ .
(٢) انظر توفيق الحكيم «قالبنا المسرحى» ص ١١ .
(٣) انظر توفيق الحكيم مقدمة «الملك أوديب» ص ٤٣ .
(٤) توفيق الحكيم « ياطالع الشجرة » المطبعة النموذجية المقدمة
(٥) توفيق الحكيم «قالبنا المسرحى» المطبعة النموذجية .
(٦) انظر توفيق الحكيم مسرحية «الصفقة» المطبعة النموذجية البيان الملحق بها .
(٧) انظر كتابنا «الكلمة والبناء الدرامى» طبعة دار الفكر العربى سنة ١٩٨١ ص ٣٨ .
(٨) انظر توفيق الحكيم «تحت شمس الفكر» المطبعة النموذجية ص ١٦ وما بعدها ..
(٩) انظر توفيق الحكيم «التعادلية» ط المطبعة النموذجية .

إلى توفيق الحكيم ، خطاب لم يرسل ولم ينشر



مات توفيق الحكيم فى ٢٦ يوليو ١٩٨٧ . بلغنى النبأ صباح ٢٧ يوليو ممن كانوا يعرفون قلقى عليه فى الأيام الأخيرة قبل أن يبلغنى من وسائل الإعلام . لم يكن فى النبأ صدمة لأنه كان متوقعا . لكن حزنى كان شديدا على هذا الفنان العظيم الذى عرفته بابداعه منذ أوائل الثلاثينات وعرفته بشخصه منذ ١٩٣٦ حين قدمنى أحمد الصاوى محمد إليه وإلى الدكتور حسين فوزى مجتمعين عند صدور « الكتاب المنبوذ » أول كتاب ينشر لى . وصلتى بتوفيق الحكيم صلة روحية أكثر منها شخصية . فهو يكاد يكون الفنان المصرى الوحيد المبدع الذى تأثرت به بدرجة كبيرة . والخطاب الذى أنقله هنا إنما هو تعقيب على مقال « الموت » الذى نشر له فى « أهرام » ٨ يناير ١٩٨٤ . وهو خطاب لم يرسل فى حينه نظرا لظروف المرض التى تعاقبت عليه فى السنوات الثلاث الأخيرة . وقد ورد ذكره فى آخر لقاء لى به فى مكتبه بجريدة « الأهرام » فطلب منى أن أطلعه عليه . وكنت قد وعدته باعطائه إياه بعد كتابته على الآلة الكاتبة حتى تسهل عليه قراءته . وهنا أيضا حال دون ذلك مرضه الذى انتهى بوفاته . حقا لقد كان توفيق الحكيم فى هذا اللقاء الذى سبق مرضه الأخير مباشرة ــ وكان معنا الدكتور لويس عوض ــ متوثب الذهن طلق الحديث كعادته دائما بين أصدقائه ومحبيه ومريديه . وأنا إذ أسجل خطابى إليه إنما أفعل ذلك حبا وعرفانا وعزاء ووداعا

* كاتب هذه الرسالة هو أنوركامل ، مواليد ١٩١٢/١٢/٧ ، الأب عثمان كامل انجب سبعة من الابناء [ستة ذكور وأنثى] . من بين الذكور المرحوم حسن عثمان كامل الاستاذ فى جامعة القاهرة (سابقا) ومترجم « الكوميديا الالهية » لدانتى ، ومؤلف « الراهب الثائر أو سافونا رولا» ، « ومنهج البحث التاريخى » « وفؤاد كامل » الفنان التشكيلى السريالى ، والاخت هى « قدرية كامل » خريجة فلسفة وكانت مديرة لكلية البنات ، وهى زوجة المرحوم عبد الحميد الحديدى رئيس الاذاعة المصرية الأسبق .

كتب أنور كامل العديد من الكتب ، وكان من أبرز مثقفى عهد ما قبل ١٩٥٢ من أبرز انجازاته الفكرية ، والثقافية والابداعية :

١ ــ مجلة التطور ١٩٣٦ ــ ١٩٤٠
٢ ــ مشاكل العمال فى مصر ١٩٤١
٣ ــ الصهيونية ١٩٤٤
٤ ــ لا طبقات ١٩٤٥
٥ ــ أخرجوا من السودان ١٩٤٧
٦ ــ أفيون الشعوب ١٩٤٨

إلى جانب مئات البحوث التى نشرت فى مجلة الكفاية الانتاجية عن موضوعات خاصة بالعلاقات الانسانية والاتصالات وعلم القيادة الإدارية وذلك خلال « ١٥ » عاماً

القاهرة

لفنان عظيم أثرى ثقافتنا أكثر من نصف قرن من الزمان وسيظل مضيئا فيها لأجيال طويلة قادمة .

إلى توفيق الحكيم

حين أكتب خطابا إليك لا أشعر بالحاجة إلى أن أضيف إلى اسمك صفة . فأنا والناس نعرف من أنت . وما من أحد فى حاجة إلى تعريف لك بإضافة صفة إلى اسمك . وقد نختلف ـ قراء ونقادا ـ فى تحليل أعمالك أو فى تقييمها . لكنا جميعا نعرف مكانتك فى الأجيال التى أخذت ولا تزال تأخذ عنك .

لقد تأثرت بما كتبت فى مقالك « الموت » عن ألفريد كاستلر الملقب بأبى الليزر . لكن سرنى استطرادك بذكر أينشتين صاحب « النسبية » وبلانك صاحب « الكوانتم » (الكوانتم = أصغر مقدار طاقى مستقل) . كما سرنى ذكرك للدكتور مصطفى مشرفة فى معرض الحديث عن حب العلماء للموسيقى .

تقول إنك استمعت إلى شرح كاستلر للعلاقة بين العلم والموسيقى ـ وربما بين العلم والفن ـ دون أن تفهم شيئا . وأنت فى هذا لست وحدك بل فى صحبة طيبة . فمعظم فنانينا وأدبائنا يشاركونك الشىء نفسه . ولا يختلف فهم أحد عن أحد إلا باختلاف ما يكون قد وقع تحت أيديهم من « مبسطات » العلوم .

وقد صادفنى شىء من ذلك منذ سنوات حين كنت أجرى بعض تجارب أولية على « الاتصال » فى مجال المعانى . ففى مرجع انجليزى عثرت على مصطلح جديد لم أفهم منه شيئا : « سيبرنتكس » . وجئت إلى صديقنا الدكتور لويس عوض لعلى أجد عنده معنى للكلمة . فذكر لى إنها مشتقة من الاغريقية ومعناها دفة السفينة أو عجلة الربان أو شىء من هذا القبيل لست أذكر الآن على وجه التحديد . ثم جئت إلى صديقنا الدكتور مجدى وهبة فقال : « أعتقد أنها شىء له صلة بالآليات الحديثة » . أما الدكتور عثمان مصطفى (عالم الفلك العاشق للموسيقى) فقد غاب عنى أياما ثم عاد وفى يده مجلة علمية بها ثلاثة سطور أو أربعة فهمت منها بعد جهد أن « السيبر نيتيكيات » يمكن أن تقوم بأعمال غير الأعمال المستهدفة . بمعنى أن الانسان يصنعها لكى تؤدى وظائف معينة فإذا بها تقوم إلى جانب ذلك بوظائف أخرى لم تكن فى الحسبان . وبطبيعة الحال لم أفهم شيئا ذا بال . ولست أدرى لماذا قفزت إلى ذهنى فجأة صور سريعة من فيلم قديم أشعل فيه « الربوت » (الانسان الآلى) الثورة على الانسان .

وانقضى عامان وإذا بى أجد فى واجهة مكتبة الانجلو كتابا بالانجليزية عنوانه « سيبرنتكس » . فدخلت بحركة تكاد تكون لا إرادية واشتريت الكتاب ، وعدت إلى « السيبرنتكس » بعد حديث ذى شجون على طريقة استاذنا ثم صديقنا الدكاترة زكى مبارك . حاولت أن أقرأ الكتاب بفهم . لكنى لم أفهم . مثلك تماما حين كنت تستمع إلى حديث كاستلر . فقد كان الكتاب مليئا بمصطلحات ومعادلات معقدة لا قبل لى بها . فقلت أقرأ المقدمة لعلى أجد فيها تبسيطا للموضوع . ومن المقدمة فهمت أن « السيبرنتكس » علم حديث جدا . وهويقوم فى العمليات التكنولوجية على مبدأ « التغذية والتغذية العكسية » أو « الإشارة والإشارة العكسية » بأجهزة تباشر عملها بستحكم الذات . فالإنسان يصنع جهازا ثم يضغط على زر فيرسل الجهاز إشارات ويتلقى إشارات والانتاج يستمر مع تصحيح الخلل عند الخلل دون تدخل من الإنسان ! ولكن ماذا كانت نتيجة عناء البحث بالنسبة لموضوع « الاتصال » فى مجال المعانى ؟ النتيجة التى وصلت إليها أن الموضوع كله قد اختزل فى سهمين : أحدهما من « أ » إلى « ب » والآخر من « ب » إلى « أ » . وبالها من صياغة رياضية أو شبه رياضية لمبدأ لولاه لتحدث الناس جميعا دون أن يفهم أحد أحد :

تقول إنك لم تفهم . لكن أتساءل ـ وأنا أيضا لا أفهم : أليس « الكوانتم » فى الفن كما هو فى العلم ؟ فلنسأل أولا : ما هو الفن ؟ يمكن تعريف الفن بأنه شحنة داخلية تنطلق فى تعبير جمالى ظاهر . قد يتخذ التعبير تراكيب مختلفة . لكن الشحنة تنطوى على « كوانتم » . والتعبير أيضا ينطوى على « كوانتم » . ثم ألا ينطوى السلم الموسيقى على « كوانتم » ؟ وألا تنطوى التفعيلات على « كوانتم » ؟ اعتقد أنه ما من حركة فى الوجود إلا وتنطوى على « كوانتم » : من عبور الطريق إلى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن !

إن مصطلح « الكوانتم » يذكرنى بمصطلح آخر هو « الفكتور » . « الفكتور » فى مجال العلم قوة فى اتجاه . وهو موجود فى كل حركاتنا من كرة القدم إلى الكوميديا الالهية للشاعر الأعظم دانتى الليجييرى . وقد استطردت إلى « الفكتور » لا رغبة فى الاستزادة من المصطلحات وانما لكى أشير إلى أنه العلم قد أخذ يستقل عن الفلسفة . بل ولعله قد شرع يحاصرها منذ الثورة الجاليلية . والعقل اليوم لا يجيز الخرافة ولا يقبل إلا ما هو قابل للإثبات .

ودراسة النفس استقلت هى الأخرى عن الفلسفة . وقد جاهد أصحابها منذ فونت لكى يجعلوا منها علما ينطبق عليه المفهوم الكامل لكلمة علم . وسرعان ما ظهرت لهذا العلم مدارس مختلفة قد لا يجد القارىء المستنير كبير عناء فى تتبعها . كذلك أخذ العلم الوليد يتغلغل فى معظم ميادين النشاط الانسانى . لكن الرياضة بدورها زحفت عليه . أو لعل العلم الوليد أراد أن يستعين بها لكى يكتسب هذا المفهوم . ولم يعد غريبا اليوم أن نواجه فى كتب علم النفس بتشكيلات هندسية ومعادلات رياضية لا يستطيع فهمها إلا من كان ملما بقدر كاف من المعرفة الرياضية . ففى السيكولوجيا التوبولوجية مثلا نجد أن العالم قد يبدأ بصياغة رياضية للسلوك : س = و(م) = و (ك . ب) حيث و = وظيفة ، م = موقف ، ك = كائن حى ، ب = بيئة . وهكذا إلى آخر الدراسة . والسؤال هو : هل يمكن التعبير عن الوجدانيات بصياغة توبولوجية وفكتورية فى وقت معا ؟ وإلى أى مدى ؟ السلوك الظاهر ربما . فأنت تستطيع قياس درجة الحرارة وعدد ضربات القلب وقوة القبض وكل ما شابه ذلك مما يمكن قياسه كميا . أما الوجدانيات فأمرها عسير لأنها ذاتية إلى أبعد الحدود ، بالإضافة إلى أن الفكتور ليس مجرد وصف كيفى وإنما هو قياس كمى ليس من السهل اجراؤه بالنسبة للوجدانيات . ولو حاول الإنسان التعبير عن مشاعره بالفكتور إذن لفقد فى المحاولة صفته كإنسان وأصبح مسخا لا هو بالإنسان ولا هو بالروبوت !

إن ما ذكرته من حب علماء الغرب للموسيقى ليس فريدا فى بابه . ونحن لا ننسى أن فيثاغورس صاحب النظرية التى تحمل اسمه : « مربع الضلع المقابل للزاوية القائمة فى المثلث يساوى مجموع مربعى الضلعين الآخرين » هو فى الوقت ذاته صاحب السلم الموسيقى . ولقد أشرت أنت إلى الدكتور مصطفى مشرفة . وأنا أضيف إليه من عمالقتنا صديقنا الدكتور

حسين فوزى وصديقنا المهندس العالمى حسن فتحى . أما حسين فوزى فهو أصلا طبيب عيون . وأما حسن فتحى فهو مهندس معمارى . لكنهما عشقا الموسيقى وعزفا الكمان .

الدكتور حسين فوزى من طب العيون والأحياء المائية حمل فى تكوينه الداخلى قلب أديب « سندباد » . لعب دورا فى توجيه الثقافة فى بلادنا وقدم لنا أعاظم الموسقيين شرحا وتفسيراً . ثم ماذا ؟ ثم كرم بكلمة منه فى « الأهرام » الدكتور حسن عثمان مترجم الكوميديا الإلهية للشاعر الأعظم دانتى الليجييرى فى وقت ضاعت فيه ذكرى من أفنى زهرة حياته فى عمل يكاد يكون واحدا .

وحسن فتحى ــ وكنت جاراً له بالزمالك فى أواسط الثلاثينيات ــ كان يسمعنا ــ أنا وكامل التلمسانى وفؤاد كامل وغيرنا ــ أعاظم الموسيقيين ولا يكتفى بذلك بل يعلق . وكان فى تعليقه ابداع . ولا أزال إلى اليوم أذكر أنه قال مرة : « إن هذه الموسيقى تجعلنى أشعر بكرات من لؤلؤ تتدحرج وتقفز فوق سطح أملس لرخام مصقول » وإن كنت الآن لا أذكر لمن كانت هذه الموسيقى .

وهل ننسى « ابوللو » و « ابو شادى » و « ناجى »؟ ألم يكن أبو شادى من بين ما كان نحالا ؟ ألم يكن ناجى من بين ما كان:طبيبا ؟ كان ناجى إذا هبط علينا بأميريكين عماد الدين يسمعنا من شعره الكثير فإذا صدرت منا ضجة زجر وصاح مداعبا : « يا غجر ! يا تتر ! أتلامذة فى فصل ؟ أم حمير فى اسطبل ؟ » . وسألته مرة عن مصدر هذه العبارة فأجابنى : « أستاذ كان يقولها لنا كلما ضج الفصل » .

لقد قلت ابداع . لكن الابداع ما هو ؟ الابداع هو العنصر المشترك بين العلم والفن . واضيف الفلسفة إلى العلم والفن . فمراحل الابداع فيها جميعا واحدة . وفى الابداع تقدم للبشرية . والتقدم إن هو إلا خروج من إطار إلى إطار أوبتعبير آخر إن هو إلا تحطيم إطار لبناء إطار جديد . فالأطر غير ثابتة . إنها متغيرة . وما من نهاية لهذا التغير . ولعل ذلك هو ما جعلنى أقول يوما : « نحن نؤمن بالتطور الدائم والتغير المستمر » . لعل ذلك أيضا هو ما يجمع ما بين العلم والفن والفلسفة . فالعلماء والفنانون والفلاسفة هم الذين يغيرون العالم. ولهذا فليس غريبا أن يتحول أى منهم إلى الآخر أو أن يبقى فى مجاله مع عشقه لمجال الآخر . وقد كان من المقدر أن يكون كامل التلمسانى طبيبا بيطريا . لكنه قفز فى لحظة أخيرة ليصبح ــ مع رمسيس يونان وفؤاد كامل ــ نقطة تحول فى تاريخ الفن التشكيلى . ولا أزال أذكر حين زرتما معرضه بالاسكندرية فى أواخر الثلاثينيات ــ أنت وحسين فوزى ــ أنكما قلتما فى انبهار : هذه ثورة !

لكن ما أحزننى حقا ــ وقد كان حزنى عميقا ــ أنك أنهيت مقالك « الموت » بكلمة أحسست فيها يأسا . إنك تقول بالنص لمن يقول لك « عؤ بال ميت سنة » : « لماذا ؟ وما الذى استطيع عمله فى هذه السنوات ؟ إن الحياة عندى ليست مجرد تنفس . إنها عمل . وما هو العمل الذى استطيع أن أقوم به الآن أيها الأصدقاء الأعزاء ؟ بل ما هو العمل النافع والمجهود المجدى الذى قدمته إليكم لأستحق منكم الحب والتقدير ؟ » .

تسألنا ما هو العمل النافع الذى قدمته ؟ أنا أقول لك . الذين تأثروا بك ــ مؤلفين وقراء ونقادا ــ يعرفون أنفسهم ويعرفهم أيضا من القراء كثير . عن نفسى أقول لك إنك ربما كنت الوحيد فى العربية الذى تأثرت به . حين قرأ الدكتور حسين فوزى أول كتاب لى فى الثلاثينيات قال فى حضورك إننى متأثر بك ثم بشوبنهاور ونيتشه وفرويد . وأنا اليوم أقول ولست أشك فى أنك تعرف ذلك إنى حين كتبت هذا الكتاب كنت متأثرا بتفاعلاتى الداخلية أولا ثم بك أنت ثانيا . فلولا « أهل الكهف » و « شهرزاد » لما كان « الكتاب المنبوذ » الذى أنت فى ذلك الوقت قلت فيه « هذا الكتاب فيه سر » . بينما قال حسن فتحى « إنه عمل عبقرى » . أما أحمد الصاوى محمد فقد قال : « انتظر المجد » .

« والكتاب المنبوذ » لم يكن غير إرهاص لكتاب آخر فى خمسة مشاهد طويلة . لكنه لم ير النور لتبعثر أجزائه تحت حملات « التفتيش » فى عهود ماضية ولم يبق منه سوى « المشهد الثانى » الذى قد أجعل منه وثيقة تضم إلى بقية الوثائق . وأنا الآن أذكر حين كنت ألتقى بك فى زيارة منى أو عرضا فى الطريق أو فى مكان عام أنك كنت تستحثنى بقولك : « دع السياسة وعد إلى الفن » .

على أنى لم انتظر المجد . وإنما انتظرت حجرا قذفت به نافذتى . وبالرغم من الحجر الذى أصاب نافذتى فإنك وجهت يوسف الشارونى حين أراد أن يؤلف كتاباً عن « اللامعقول فى الأدب المصرى المعاصر » إلى « الكتاب المنبوذ » فرجع إليه فى دار الكتب وعلق عليه فى كتابه . لكنى أعتقد أنه لمس سطحه ولم يسبر غوره .

وحين انتشر « اللامعقول » بعرض أعمال لبيكيت ويونيسكو ــ و « اللامعقول قد يكون معقولا » ــ خرجت أنت به « يا طالع الشجرة » فكانت فتحا . والفتح ليس غريبا عليك . لكن الغريب أنى فى فترة وجيزة كتبت « الحارس الثامن » . وأحداثها ــ رغم اختلاف المضمون ــ تقع تحت شجرة !

وعرضتها عليك فإذا بك تقرأها فى جلسة واحدة وجهتنى بعدها إلى المخرج كرم مطاوع لأنه فى تقديرك أقدر على اخراجها . لكنه نسيها فى زحمة العمل أو فى دوامة الحياة . وأنا كما تعرف لا أتعقب أحدا ولا أحب أن أثقل على أحد . لكنى قرأتها بصوتى وبإيماءات درامية على أكثر من مجموعة حضر بعضها الدكتور يوسف شوقى والناقد غالى شكرى والأديب توفيق حنا . وهى وإن لم تر النور بعد فقد تبقى وثيقة للضم . والمهم الآن عندى أنه لولا « يا طالع الشجرة« لما كان « الحارس الثامن » . أقول هذا بالرغم مما أشرت إليه من اختلاف المضمون .

وهل نسينا « عودة الروح » ؟ استقبلك الكتاب والمفكرون ترحيبا وتمجيدا بعد « أهل الكهف » و « شهرزاد » . لكنهم « تيقظوا » لك بعد « عودة الروح » . فقد كانت القصة عندهم تبدأ بـ « زينب » لهيكل أو على أكثر تقدير عند البعض بـ « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى . أما أنت أيها « المقتحم » أفلا يكفيك المسرح ؟ وشاع بيننا ــ وكنا شبابا ــ أنك انتويت جمع نسخها من السوق . ومن الشباب فى ذلك الوقت من كان يبشر بزعيم يضم « الكل فى واحد » . تماما كما فى « عودة الروح » . ومنهم من ذهب إليك فى جماعات محتجا على ما سمع من شائعات . والحاصل أن « عودة الروح » بقيت فى السوق . وحين سألتك بعد ذلك بسنوات عن هذه الوقائع أيدتها فى مجملها دون أن ندخل فى تفصيلاتها .

ولكن . . . ولكن ماذا ؟ لكن الغريب ــ ولعله لا يكون غريبا ــ أن

«الواحد» من «الكل في واحد» قادني إلى شيء آخر: قادني إلى «المجموع». «الواحد» في «عودة الروح» كان هو الزعيم أو المعبود أو الفرعون سمه ما شئت. فأصبح عندي هو «الشعب». صحيح أن ثمة علاقة جدلية بين الطرفين. ولكن أين يكون التركيز؟ تلك هي المسألة. ولعل ذلك أن يكون من بين مجموعة مؤثرات متداخلة قذفت بي في حلبة السياسة المباشرة التي كنت تحاول دائما أن تثنيني عنها بقولك: عد إلى الفن. أرأيت إذن كيف يمكن التأثير يمينا ويسارا؟ إلى كل بحسب فهمه! اكررها: «بحسب فهمه». لأنه لولا الفهم لما أخذنا من أي شيء شيئا. لا من المنطق الأرسطي ولا من المنطق الديالكتي: فالمنطق الأرسطي بغير فهم يمكن أن يختزل إلى تحصيل حاصل ويمكن أن يرفض لأنه يفترض الثبات. والمنطق الديالكتي بغير فهم لاحتمالات الحركة المبنية على التناقض بين متغيرات بعينها يمكن أن يخرج أي شيء من أي شيء!

وتسألنا «ما العمل الذي استطيع أن اقوم به الآن؟». أنا استشعرت سؤالك قبل أن تسأله. استشعرته في مقدمة «يا طالع الشجرة» إذ وردت فيها عبارة «وقد اعتل قلبي». وكان إلى جانبي كمال عيد. فلفت نظره وسأل «أيشكو علة أم مجرد هاجس؟». ولا أذكر بماذا أجبته. لكني أذكر أن صورتك ارتسمت في مخيلتي وإلى جانبها صورة لبرنارد شو وأخرى لبرتراند راسل.

ردا على سؤالك أقول لك «إنك تستطيع الكثير». إنك في «حديث» «إلى الله» أثرت أخذا وردا. ومقالك «الموت» سيثير أخذا وردا. ولست أحسب أن كلمتي إليك هي الأولى أو الأخيرة. ثم أليس «حديث إلى الله» أدبا؟ وأليس مقالك «الموت» أدبا؟ كلاهما إبداع فنان لا يختلف في جوهره عن ابداع عالم مهتم بالكوانتم أو بالفكتور أو فيلسوف مهتم بأصل الوجود.

أقلت الوجود؟ نعم! إن «الخلق» و«الحياة» و«الموت» و«ما بعد الموت» قضايا عصر فيها المفكرون عقولهم دون أن يصلوا إلى نتيجة غير ما أبدعوه من «نظم» لعب فيها الوهم دوره وإن كنا بالرغم من هذا قد وجدنا فيها متعة ذهنية. لقد كنت في مطلع الشباب أسير في الليل شاخصا إلى النجوم باحثا عن «علة ليس لها علة». وكنت أشعر بأن رأسي تكاد تنفجر فأمسك بها معتصرا إياها مرددا: «أريد أن أعرف». ربما كشهريارك في شهرزادك!

وأذكر أني قرأت لفيلسوفنا زكي نجيب محمود - ربما في مقال له بمجلة «الرسالة» أو مجلة «المعرفة» لست أذكر الآن على وجه التحديد - ما معناه أنه بما أن الإنسان قد خاض «المجهول» بفكره وقطع شوطا فيه فإنه سيصل إليه يوما. لكني قلت في نفسي ليس هذا بديلا. ولقد تابعت بالدرس «أحلام» المثاليين والماديين من أفلاطون إلى هيجل ومن هيراقليط إلى ماركس فلم أصل في مسألة «العلة التي ليس بها علة» إلى شيء - وقد عبرت أنا عن هذا في حوار في «الكتاب المنبوذ» لعلك تذكره:

دخل عليها قائلا:
— هل تذكريني؟
قالت:
— ماذا؟
— كرة وجدتها بين يدي
— قيل لك إن الحقيقة بداخلها فرحت تنزع عنها كل يوم قشرة فترى التي تحتها أشف وأرق
— أعياني فيها البحث حتى التقيت بعصاة ضربتها بها فتطايرت أجزاؤها إلا نواة صغيرة من البلور نظرت خلالها فلم أر شيئا
— بل رأيت
— ماذا رأيت؟
— ما رأيت بعين عارية
— فعدت إلى الأرض من الباب الذي خرجت منه
— هنا مأوى الرجل
— أين؟
دنت منه قائلة:
— في هذا المكان

وفي حوار آخر. هذه المرة على لسان أحد من العامة: «أنتم أيها الفلاسفة! إنكم تحملون الكلمات ومعانيها أكثر مما تحتمل. تسألون هل نعيش لنأكل أم نأكل لنعيش؟ يا لكم من بلهاء! إن كنا نأكل لنعيش فنحن نعيش لنأكل. إن كنا نحب لنعيش فنحن نعيش لنحب. إن كنا نفكر لنعيش فنحن نعيش لنفكر. الحياة وسيلة وغاية في نفس الوقت. ولا فرق بين الوسيلة والغاية. أليس هذا بعجيب حقا؟ وقع الفيلسوف الصغير في حيرة. لكنه لم يسقط ميتا. بل شق لحياته مساراً آخر.

وأقفز الآن قفزة. هي على أية حال في المجال نفسه. أليس عجيبا أن تكون الأميبا هي المخلوق الوحيد الخالد أو الذي يمكن أن يكون خالدا؟ إنها تنقسم إلى نصفين. وفي كل نصف نصف من الأصل. وهكذا إلى الأبد. ما لم يسحق الأصل ساحق. أو ما لم تقم «القيامة» الأميبا خالدة أو يمكن أن تكون خالدة وكل ما عداها ميت. إنه ليخيل إليّ أن «الجنس» كان هو الثورة الكبرى ضد الموت. وربما تمثلت في الأعمال الخالدة ثورة المبدعين. وفي شعر محمد عفيفي مطر كان الميت يصرخ رافعا يديه ضد الموت من تحت الكفين. ولكن من يدري؟ لعله في عصر بعيد في الأبد تفنى حضارة الانسان لتزدهر حضارة الخلية الواحدة!

أنت رأيت على الجدار نشعا فأبدعت «الطعام لكل فم». ورأيت على الأرض صرصارا فأبدعت «الصرصار ملكا». ورأيت سحلية زارتك في مكتبك ثم اختفت فأبدعت «يا طالع الشجرة». وقد كان الفنان الراحل فؤاد كامل يصفني بقوله: «إنك كقطعة الفلين. إذا سقطت في البحر غطست تحت الموج. لكنها سرعان ما تطفو الى السطح». وأنت اليوم أمام «هاجس». هذا «الهاجس» يراود الإنسان بين الحين والحين طوال حياته. لكنه غالبا ما يلح عليه في مقتبل عمره ثم في شيخوخته. لكني أتساءل: ألا يمكن أن يكون «الهاجس» نواة لعمل عظيم؟: «الخلق»؟ «الوجود والعدم»؟ «الحياة والموت»؟ «ما بعد الموت»؟ أنا لا أذكر الآن مما قرأت عن «العقاب» عند المصريين القدماء سوى صورة «الملتهم». عندنا الثواب جنات والعقاب نيران. وفي القطب العقاب ثلوج والثواب نيران.

نقيض ونقيض

المهم أننا الآن أحياء. نحن نعلم أننا عاجزون أمام «النهاية». لكن نعلم أننا الآن أحياء. ومادمنا أحياء فإن قطعة الفلين ستطفو إلى السطح. ولو التقيت بك فإني لن أقول لك: «عؤ بال ميت سنة». وإنما سأقول لك يا أستاذي ويا صديقي ويا حبيبي — رغم لقاءاتنا المحدودة عددا بالقياس إلى سنين طويلة اقتربت من نصف قرن (كوانتم): «عؤ بال ميه وعشرين سنة»! ◆

٨ فبراير ١٩٨٤

أنور كامل

نماذج نسوية في أدب الحكيم

د. محمد عبد المنعم خاطر

ليست هذه أول دراسة أتناول فيها أدب الحكيم ، فلقد انشغلت بـه في أواخـر السبعينات ، إثر سؤال تقدمت به طـالبة جامعية إلى إحدى صحف الكويت تقـول فيه : هل كـان توفيق الحكيم منـافقاً ؟!! وذلك عقب صدور كتابه « عـودة الوعى » بعد وفاة الزعيم جمال عبد الناصر . وشغلنى السؤال ، وأخـذت أنقب في أدب الحكيم بحثاً عن الإجابة ، وتبين لى أن الحكيم كتب « السلطان الحائر » في أواخر الخمسينات ، بعـد تشكيـل محكمتى الثـورة والشعب ، اللتين ضربتـا بشرعيـة القـانون عـرض الحائط .

ومعروف أن « السلطان الحائر » وضعته الظروف في موقف صعب كان عليه أن يختار فيه بين السيف والقانون ، واختار القانون وأدركت مدى ذكاء الحكيم في تناوله لمسرحية « السلطان الحائر » في هذه المرحلة ليقول من خلالها كلمته ، التى ما كان يجرؤ أحد على أن يتلفظ بها في مثل هذه الظروف . وقلت في ردى على الطالبة من خـلال تحليـل المسرحية ، بأن الحكيم كان شجاعاً ، وأن شجاعته تجلت من ثنايا « السلطان الحائر » التى قـال فيهـا كلمتـه بـأسلوب الإيحـاء والرمز !! .

وأسلمتنى هذه الدراسة إلى البحث عن « أثر دراسة القـانون في أدب الحكيم » ، ووجدت الأثر واضحاً في أغلب مسرحياته ، وكانت دراساتى تنشر تباعا في مجلة الكاتب بعنـوان « الحكيم وسلطان القـانـون » . وفتحت لى دراساتى هذه مجالات أوسع كان منها عرض هذه النماذج النسوية من أدب الحكيم .

وتكشفت دراسة هذه النمـاذج عن أنه لا تناقض في آراء الحكيم حول نظرة الحكيم إلى المرأة ، ذلك أنه كان ينظر إليها .

ببساطة من خلال جوهـرها الصـافى ، وفطرتها النقية فيراها على مستوى راق من الإيثار ، والتضحية ، والذكاء ، والأمـومه فتبهـره هـذه النـظرة ، فيكتب عنهـا في مسرحياته الفكرية الجادة : أهل الكهف ، وشهـر زاد ، وسليمـان الحكيم ، وشمس النهار ، ولعبة المـوت ، وإيزيس ، والملك أوديب ، والسلطان الحـائـر ويـاطـالـع الشجرة .

وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

وكان ينظر إليها كذلك ، وقد أفسـدتها قشـور الحضـارة ، ونغمـة التـطور ، والمساواة ، والصداقـة ، وما إلى ذلـك مما كـانت أصدقاؤه مـاتزال تتردد عقب دعوة « قاسم أمين » إلى تحرير المرأة ، فيراها على مستوى هابط من الخلق والرذيلة ، فيكتب عنهـا في « المرأة الجـديـدة » ١٩٢٣ ، وفي « الرباط المقـدس » ١٩٤٤ وفي غيرهمـا . وما هو في كلتا الحالتين بمتناقض ، وإنما هو ككـاتب يشخص كل حـالة عـلى حـدة ، ويتعمق أبعادها ، ويعالجها بحواره المبدع ، وتشخيصه الواعى ، ونظرته النفاذة .

وعلى هذا نرى دعوى التناقض في نظرة الحكيم إلى المرأة لا تستقيم مع الإحـاطـة الـواعية بنتـاج الحكيم الأدبى . ومـا فتىء الـرجل يصـرخ ويقول : « كثيـرا ما يخلط الناس أمر نـظرتى وعلاقتى بـالمرأة ، وأنهم يتهموننى أحيانا بالتناقض ، ويرون أنى أحمل عليها مرة ، وأشيد بذكـرها مـرة أخرى ، والحقيقـة أنى في كلتا الحـالتـين أعتقـد مـا أقول[١] » .

١ - بريسكا

وهى كما صورها الحكيم تمتاح من أسمى ينابيع الحب . لتصل بصفاء مشاعرها المحبة إلى أسمى آيات الإيمان ، فيدفعها الإيمـان والحب معا إلى أعتى ألوان المخاطرة ، إلى أن تنسل إلى بـاب القصـر ، منتـظرة أوبـة « مشلينيا » صاحب يمين الملك ، وحبيبها من صـلاة الفصح ، بعـد أن علم أبوهـا باعتناقه المسيحية ، فتـدعوه إلى الفـرار ، نجاة بنفسه من المذبحة ، وتقول له : إنها سترقبه من نافذتها بعد ثلاثة أيام عند مطلع الفجر[٢] .

وتستمر محافظة على العهـد ، مرددة إنى أنتظر ، وسأنتظر ، ولن أمل الانتظار حتى يعـود[٣] ، وتبقى كذلـك حتى وهى تموت عذراء في الخمسين من عمرها ، في البهوذى الأعمدة ، الذى طالما كان يتلاقيان فيه !! .

وهـذا هو العهـد ، الذى ظنتـه الكتب القديمة ، كـما ظنه « غـالياس » بعـد ذلك بثلثمائة سنة وتزيد بأنه كان لله والمسيح .

والواقع أن ظن « غـالياس » والمصـادر التى استقى منها لا يبعد كثيـرا عن هذا ؛ لأنه عهد نبع من الحب ، والحب في ذاته إيمان أقوى من كل إيمان ، وحوله يتضح أن « مرنوش » وهـو الوثنى المؤمن بـالوثنية ، وسـاعد « دقيـانـوس » الأيمن في مـذابحـه السـابقـة ، اعتنق المسيحيـة بسبب حبـه العظيم لامرأته المسيحية !!

فـالحب في أسمى معـانيـة هـو المحـور العاطفى الذى تـدور حولـه أحداث أهـل الكهف ! . .

والحكيم وهـو يتـابـع مسـار إيمـان « بريسكا » وتحوله من الوثنية إلى المسيحية على لسان « مشلينيا » و « مرنوش » أبدع إيما إبداع .



يقول « مشلينيا » « لمرنوش » (مستذكرا فى فرح) :

— نعم ، إننى لن أنسى لك الليلة التى طالما حدثتك عنها ، ليلة كانت فى ثياب بيضاء تخطر فى بهو الأعمدة ، حيث موعدنا بعد سكون القصر ، لقد قلت لها وقتئذ فى غير حذر : « إنـك ملك من ملائكة السماء » ، فنظرت إلىّ فى دهشة وسألت عن معنى الملك ، فقلت لها فى ارتباك : « هو اسم فى المسيحية لمخلوقات أسمى وألطف من مخلوقات الأرض » ثم صمت لحظة وقلت لها مموها : « ليتنى كنت مسيحيا » ، فقالت : لماذا ؟ قلت : حتى أستطيع أن أكون خطيبك أمام الله ، وأن يكون بيننا عهد مقدس لا يستطيع أحدنا الحنث به ، فقالت : « أهذا فى المسيحية ؟ » وصمتت لحظة ، ثم قالت فى سذاجة وحياء : ليتنى أيضا كنت مسيحية .

مرنوش : وبعدئذ بقليل كنت ببابى كالمجنون فرحا .

مشلينيا : نعم ، ومن فورك أخذت تفكر لى وتدبر الأمور

مرنوش : وكان أن ذهبتما سرا إلى الراهب كى يدخلها فى الدين(٤) . ويأخذ نفس الطابع ، طابع الحب الصافى العميق طبيعة « بريسكا » الحفيدة ، ويبرع الحكيم فى ربط « بريسكا » الحفيدة .

« ببريسكا » الأولى بوسائل ، وإن كانت ساذجة ، إلا أن لها جبروتا هائلا على حالة الخلط واللبس ، التى سيطرت على وعى « مشلينيا » المختلط بعد ما كان يظنه بليلة الكهف المخيفة ، منها :

الاسم المشترك بين « بريسكا » الأولى ، و « بريسكا » الحفيدة ، والشبة المطابق ، والصليب الذهبى الذى ما يزال معلقا على صدرها — أعنى على صدر الحفيدة ! ، وحديث « غالياس » عن حفظها للعهد المقدس ، وحالة الخلط واللبس التى دعا إليها الموقف .

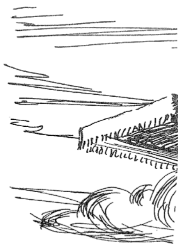
وهذه الوسائل عينها ، مضافاً إليها الحلم الذى رأته الحفيدة ، وكأنها دفنت فيه حية ، ووجودها فى البهو ذى الأعمدة الذى طالما تلاقيا فيه : « بريسكا » الأولى و « مشلينيا » ، ومعرفتها بأن هذه الأخيرة حملت إليه لتموت فيه ، وفاء لهذه الذكرى الحبيبة(٥) وشغفها الشديد بخبر تلك الأميرة(٦) ، وعقيدتها بأن عهدها المقدس كان مع من اختاره قلبها ؛ لأن قلب المرأة يتسع دائماً لله ولغير الله(٧) ، وأنها على فرض صحة كلام « غالياس » كانت تفضل أن تكون امرأة لو أنها استطاعت(٨) !!

ومضافا إليها كذلك هذا « الديالوج » الهائل بينها وبين « مشلينيا » بعد قيامه من الكهف فى البهو عينه ، وانكشاف الحقيقة . بوعورتها لعينيها من خلال هذيانه ، وما كان عليه الحال من التناقض بينها وهى لما تتعدى العشرين ربيعاً وبينه وهو الذى تجاوز الثلثمائة ، وما أثارة من خلال خلطة وهذيانه واضطراب الأمور أمامه من دوافع الغيرة فى قلبها .

هذه الوسائل وغيرها كان لها أثرها الهائل فى حفر أغوار هائلة فى قلبها ، أخذ يملؤها شيئاً فشيئاً « مشلينيا » خطيب جدتها كما كانت تقول ، إلى أن امتلأت به ، واندمجت فيه ، وانتهت أخيراً إلى أن تفنى معه ، أو تفنى فيه ، فالحب لا يعترف بمقاييس الزمن ، والزمن إزاءه ليس له وجود !

وهذا هو التحول الذى نص عليه أرسطو فى الدراما الناجحة ، وهو تحول كذلك من النقيض إلى النقيض ؛ أعنى من النقيض الخائف المذعور فى أول لقاء ، إلى الحب الذى خرج بلا معقوليته على كل المقاييس .

والحكيم فى معالجته لهذا التحول كان على مقدرة هائلة ، على تجسس مشاعر « بريسكا » وتلمس أوتارها ، وتحريك هذه الأوتار ، والارتفاع بنغماتها من خلال حوارها المحسوب ، إلى المأساة التى قصد إليها من خلال الصراع المخيف بين الإنسان والزمن ، وانتصار الإنسان بخروجه على ناموس الزمن ، إلى عالم آخر لا يعرف هذا الناموس .



يدل على هذا الحوار الذى دار فى أول لقاء ، فى البهو ذى الأعمدة ، وحالة الخلط واللبس على أشدها بين « مشلينيا » الذى قام من الكهف بعد ثلثمائة عام وتزيد ، وبين « بريسكا » ذات العشرين ربيعا ، وفيه بداية تحرك المشاعر إلى قدرها المحتوم .

الأميرة (تجتاز البهو وترى مشلينيا فتجفل) : آه . . من هنا ؟

مشلينيا (يستدير سريعا ويلتفت إليها) : ها أنت ذى أخيرا يابريسكا العزيزة ! .

الأميرة (يعقد الخوف لسانها فتقف كالتمثال) .

مشلينيا : إنى أترقبك منذ وقت طويل . . (الأميرة لا تجيب) عجبا . أهذا استقبالك لى ؟ (الأميرة لا تتحرك) ما كنتِ ولا ريب تتوقعين رؤيتى الساعة . . (لحظة صمت . . الأميرة ذاهلة) بل ربما كنت لا تجينها ، بل لعلك ساخطة على المصادفة التى جاءت بك الآن إلى هذا المكان ، إنى أرى ذلك فى وجهك . لا بأس . بالرغم من هذا لا أكتمك أن مرآك فى هذه اللحظة قد صيرنى سعيدا يابريسكا إلى أقصى غاية الأميرة فى دهش » لماذا تنظرين إلىّ هكذا ؟ (بريسكا لا تتحرك ، وينظر مشلينيا إلى ثيابه ، أيدهشك شىء فى هيئتى ؟ ماذا ترين فى قد تغير ؟ (بريسكا لا تجيب) عجباً ! ألا تتكلمين ؟ ألا تنطقين بحرف ؟ أليس لديك الآن ما تقولين ؟ أتريدين أن أظن بك ما ظننت الساعة ؟ (بريسكا لا تتحرك) (مشلينيا يتقدم خطوة نحوها ويقول فى شىء من الحدة) تكلّمى . . انطقى . . إنى لست بعد قادرا على احتمال ما يحيط بك من صمت . .

وغموض .. تكلمى .. حدثى بشىء ...

بريسكا (فى صوت خافت) : أيها القديس .

مشلينيا : أيها القديس ! أتتهكمين ؟ (بريسكا لا تجيب) عدت إلى الصمت . أهذا كل ما عندك : أيها القديس ؟! لست قديسا أيتها العزيزة بريسكا ، وأنت تعرفين ذلك ، ابحثى عن شىء آخر تقولينه .

بريسكا : (فى دهشة) : لست قديسا ؟

مشينيا : (فى فتور) : كلا

بريسكا : ألست القديس ذا المنظر المخيف الذى رأيته أمس هنا ؟

مشلينيا : إن كنت ترينني مخيف المنظر فأنا هو

بريسكا : كلا ، أنت لست مخيف المنظر

مشلينيا (متصنعا السذاجة فى غيظ مكتوم) : صحيح ؟!

بريسكا(تتأمل منظره) : إنك صرت شخصاً آخر ، مخلوق أمس كان يبدو شيخاً أو على الأقل ذا شعر أشعث كشعر الشيخ .. أما أنت

مشلينيا : أما أنا

بريسكا : فتبدو فتى .. إنك فتى ..

مشلينيا : (فى تهكم وغيظ) : شىء جميل . ما أبرعك !

بريسكا : لماذا ؟

مشلينيا : (فى تهكم وغيظ) لأنك عرفت أنى فتى ، وأنى إنسان ، مرحى مرحى ، ما كنت أحسبك تعرفين من أمرى كل هذا المقدار

بريسكا : لست أفهم

مشلينيا : أنا كذلك لست أفهم ، إنى أعرف بريسكا بسيطة ، وديعة ، صافية النفس ، مؤمنة القلب ، طاهرة الضمير ، وما عرفتها قط قادرة على التصنع والتخابث والختل .

بريسكا : أأنت تعرفنى إذن ؟

مشلينيا : بريسكا ، احترسى . إن لصبرى حدا

بريسكا (فى دهشة) من أنت ؟ إنك تخاطبنى كما لو كنت تعرفنى من قبل ، أو كما لو أنك لى بعل .

مشلينيا (فى ألم) شكرا لك

بريسكا : ما بك ؟ (مشلينيا لا يجيب) إنى لم أقصد إغضابك ياهذا لكن .

مشلينيا (منفجرا) وأنت تخاطبيننى كما لو أنك امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف ، وتنقض عهودها المقدسة متوسلة



بأخس الأسباب ، ما كان أحراك أن تسلكى طريق الصراحة والصفاء ، وتواجهينى بالحقيقة بدل أن تنكرينى هذا الإنكار .

أيتها الأميرة ، إنى أعرف كل شىء بعد ، ولم أتهدم بعد ، ولم تمد بى الأرض بعد ، ولم تنطبق السماوات ، وها أنذا واقف أمامك قويا ، محتملا لا أضعف ، عاقلا لم أجن ، كم أنتِ مخطئة أن تظنى بى الضعف عن احتمال خبر خيانتك ، إن القلب الذى امتلأ بك يوماً ليستطيع أن ينهض بدونك على الأقل يوماً أو يومين ، إنى ما كنت أحسبنى بهذه القوة ، إنى لا أزعم أنى أستطيع أن أخلع من نفسى تلك التى كانت لى عقيدة ، أو أكثر من عقيدة ، ولا أن أشوه من ذاكرتى أجمل إحساس ارتفعت به نفس بشر ، ولكنى أستطيع أن أزعم أنى أعيش بعد كل هذا ، نعم أعيش .. ألا ترين ؟ انظرى ها أنذا أعيش ! ها أنذا أعيش ! ها أنذا أعيش !

بريسكا (مأخوذة فى غير استنكار ، بل فى سرور خفى لا تدركه) : أأنت تخاطبنى أنا بكل هذا ؟ (مشلينيا لا يجيب) — (بريسكا كأنما تخاطب نفسها) هذا كلام لم يقله أحد من قبل .. إلا أنت اليوم ! ما أجملك بطلا من أبطال المآسى الإغريقية ، التى كنت أطالعها فى خفية عن غالياس وأنا صغيرة[٩] .

وهكذا نلمح من هذا الحوار البداية ، مجرد البداية ، التى ينميها الحكيم إلى قدرها المحتوم .

كما نلمح النهاية التى وصل اليها هذا الحب المتنامى ، المثالى ، الدافع لبريسكا إلى اجتياز هوة الزمن ، وإلى الوصول إلى الكهف ، ضاربة صفحاً عن مظاهر الأبهة ، بل وعن الحياة ذاتها ، لتدفق حية مع حبيبها المحتضر فيه من خلال هذا الحوار الأخير .

مشلينيا (فى صوت خافت) : بريسكا ..

بريسكا (فى فرح جنونى) : تلفظ اسمى ! أأنت حى ؟ أأنت حى بعد ؟ مشلينيا مشلينيا .. لا تمت .. لا تمت .. غالياس ، أسرع .. قليلا من الماء .. قليلا من اللبن .. من الطعام .. أسرع .. أتوسل إليك .

(غالياس يخرج مسرعا) .

مشلينيا (فى بطء وجهد) : لا .. نفع ..

بريسكا : بل عش .. عش لى ، لا تمت ، إنى أحبك

مشلينيا : الز .. من

بريسكا : الزمن ؟ لا شىء يفصلنى عنك . إن القلب أقوى من الزمن !

مشلينيا : أحلم .. آخر .. سعيد ؟!

بريسكا : بل حقيقة .. حقيقة خالدة

يامشلينيا .. أنا بريسكا ، وليس يهمنى بعد أن أكون إياها أولا أكون ، بل من يدرى ؟ لعلى هى . إن الشبة بيننا ليس مصادفة ، ومقابلتنا ليست مصادفة كذلك .. مقابلتنا فى هذا الجيل .. إنك بعثت لى ، وبعثت أنا لك بعثا من نوع آخر .. قم .. وأحى .. وعش .

مشلينيا : ياللسعادة .

بريسكا : تجلد يامشلينيا تجلد .

مشلينيا : (يجاهد) : نعم .. لست أريد .. لست أريد الموت .. رباه ! أنقذنى .. ها هى ذى السعادة .. ها .. قد قهرنا .. الزمن .. القلب قهر .. (تخونه قواه) .

بريسكا : (وهى ترفع رأسه بين ذراعيها) : نعم .. نعم .. لقلب قهر الزمن انهض يامشلينيا .. إنى منذ حادثتك أول مرة كأنى أحبك منذ ثلثمائة عام ، وسوف أحبك إلى آلاف الأعوام .. قم بالله تجلد .. تجلد .. تجلد .. !

مشلينيا : واأسفاه !

بريسكا : (تحنو على وجهه ، وتنظر إليه) : فات الأوان ؟ تريد أن تبكى ولا تستطيع ؟ لا بأس ! فلتهدأ نفساً ! لم ينته بعد كل شىء

مشلينيا بر .. يسكا ..

بريسكا : نعم يامشلينيا العزيز .. لن ينتهى كل شىء ..

مشلينيا : إلى .. الملتقى .

بريسكا : نعم إلى الملتقى[١٠]

وهكذا نرى كيف تمكن الحكيم من رصد القلب البشرى ، وتتبع نبضاته ، وهو يتحول من النقيض إلى النقيض .

ومن « بريسكا » : الحب العظيم ، نأتى وبلا مقدمات إلى بلقيس : الحب النسوى المضمر العميق ، وهو على ما نظن نقلة هائلة من المثال المتألق البعيد : « بريسكا » إلى الواقع الممكن القريب : « بلقيس » .

٢ - بلقيس

وهى كما صورها الحكيم الملكة الجميلة القادرة المتكبرة المنتصرة ، يستولى على قلبها أسيرها المهزوم فى معارك القتال « منذر » !! وأنى لها ولكبريائها أن تخر على أقدام رجل موصد القلب عن سماع خفقات قلبها[١١] !!

ولكنها مع هذا تتصنع ألوانا من التكلف لتبقيه إلى جوارها ، وألوانا من التعنت لتغطى على انفعالات أحاسيسها ، فمجلسه منها دائما تحت أقدامها ، ونداؤها له دائما بيا « كلبى الأمين »[١٢] !!

كما تتصنع ألوانا من المثيرات لتلفت نظره ، وتبهر أحاسيسه .

يقول منذر : عجبى هو أنك تحاولين دائما أن تبهرى عينى

بلقيس (كالهامسة) : أحاول[١٣]

فإذا ما أنتهت موجة التصنع هذه ، وانحسر طوفان الغيظ عن حبيبها الموصد القلب أمام جمالها اعترفت لشهباء بحبها الكبير له . تقول لشهباء :

ــ لست أرجو شيئا إلا الاحتفاظ بهذه اللحظات التى أقضيها إلى جواره ، إنه يسمعنى مالا أحب من الكلام ، ولكن ذلك خير عندى من فراقه[١٤] بل ربما استبد بها ضعفها فانهارت أمامه معلنه من خلال حوارها معه حبها له .

يقول منذر بأن راحته هى فى وضعه داخل قلعة مغلقة مع غيره من الأسرى ، فترفع بلقيس رأسها وتقول له :

ــ لقد ظننت أنى بوضعك فى قصرى بدل السجن أيسر لك بعض رسائل الهرب .

منذر : أفكرت فى ذلك حقا ؟

بلقيس : نعم .. لقد احتلت بهذه الحيلة من أجل ذلك .. وتذرعت بالحجج التى تعملها لإقناع وزرائى ، ورجال جيشى بتركك ها هنا .. وربما كنت أريد أن أصطحبك فى السفر حتى أتيح لك تحين الفرص ..

منذر : يالى من أحمق .. كان يجب أن أفهم الأمر على هذا الوجه

بلقيس : اكتم عنى ما قلت الآن .. اجعلنى شريكتك فى السر ، ولا تعرضنى لغضب شعبى .

منذر أنت تساعديننى على الهرب لأجمع جيشا وأقاتلك ؟

بلقيس : مادمت تريد ذلك ..

منذر : بلقيس ! ..

بلقيس (مشدوهة فى غيروعى وفى رقة) نعم يامنذر . . .

منذر : لماذا تنظرين إلىّ هكذا ؟

بلقيس : (كالمخاطبة لنفسها) : إنها أول مرة تنادينى فيها .. هكذا ! ..

منذر : سأدخل معك إذن ..

بلقيس : نعم ..

منذر : إنى ذاهب لأتجهز للسفر .. إذا أذنت ! ..

(يخرج فرحا)



بلقيس : نعم ..

(تضع رأسها فى كفيها وتجهش بالبكاء)[١٥] .

وتذهب بلقيس بكل هذا الرصيد الهائل من الحب لمنذر إلى سليمان ، الذى أحبها قبل أن تصل إليه ، وهام بها وبينهما بحار من الرمال ، ليكشف سليمان حنين قلبها .

سليمان : آه .. لو استطعت ..

بلقيس : ماذا ؟

سليمان : أن أستل بيدى قلبك من بين جنبيك ، وألقى به طعاما إلى الهدهد ..

بلقيس : وما جريرة قلبى ؟

سليمان : وما حرصك على قلب ليس لك !

بلقيس : ليس لى ؟! ..

سليمان : أفى إمكانك أن تزعمى أنه فى يدك

بلقيس : كيف عرفت هذا ؟ ..

سليمان : لا تراعى ولا تضطربى .. إنى أعرف عنك أشياء

بلقيس : حقا .. لكأنك تعرفنى ..

سليمان : لقد حدثنى قلبى عنك كثيراً .

بلقيس : أرى من العبث أن يخفى عنك أمراً أيها الملك سليمان

سليمان : أتحبينه بهذا المقدار ؟[١٦] .

ويدرك سليمان بأن حنينها إلى منذر هو العائق الأوحد لوصوله إلى قلبها ، فيعمل جاهدا على زعزعة هذا الحنين ، أو القضاء عليه بنفس الأسلوب الذى استخدمته هى مع منذر ، أسلوب الإبهار ، فيأتى لها أولا بعرشها من بلادها سبأ ، ويركبها بساط الريح ، ويصنع لها الصرح الممرد من قوارير ، ثم يسمعها أفانين الغزل ، ويدس

فى فراشها نشيد الإنشاد الذى كان « لشوليت » فتسبغ ما فى النشيد من صفات على حبيبها ، فيضرب ضربته الهائلة : يسحر حبيبها حجرا ، ويجعل حول الحجر حوضاً من الرخام ، ويجعل عليها إذا شاءت أن تبكى الليل والنهار أمام الحوض الرخامى إلى أن يمتلىء بدموعها ، عندئذ تدب الحرارة فى الحجر ، ويستيقظ الحبيب ممتلئا حبا لمن أذابت بماء عينيها جموده الحجرى[١٧] .

وتبكى بلقيس ، وتبكى ، وتكل عيونها من كثرة البكاء ، وتذوب تعبا ، وتسيل روحها فوق رخام الحوض ، ويمتلىء الحوض بالدموع إلا دمعتان كتب لهما أن يسيلا من غير عينيها ، أن يسيلا من عينى وصيفتها شهباء !!

ترى ماذا يريد الحكيم أن يقول ؟

أيريد أن يقول بأن هناك حبا آخر أكثر حرارة ، وأكثر عمقاً ، وأبعد أغوارا كان مختفيا فى حنايا شهباء ، تلك التى حركت الحجر ، وأعادت الحياة لمنذر بدمعتين ؟ نعم . ويبدو هذا واضحا من الحوار الذى دار بين منذر وشهباء بعد أن تحرك الحجر ، ودبت الروح .

منذر : أأنت ياشهباء فعلت هذا من أجلى ؟!

شهباء : (تغطى وجهها بكفيها) ؟

منذر : لماذا تخفين وجهك فى كفيك ؟!

شهباء : (دون أن ترفع يديها عن وجهها) : منذر

منذر : (يجذب يديها) دعينى أتأمل عينيك . .

شهباء : لا . . لا . . إنى . .

منذر : ماذا بك ؟ لماذا تضطربين ؟ ما الذى يخيفك ؟

شهباء : أرجو منك أن . . تتركنى وشأنى . .

منذر : عجبا . . أهكذا تخاطبين من أعطاك قلبه . .

شهباء : إنه ليس لى . . إنه ليس لى . .

منذر : بل هو لك ياشهباء !

شهباء : لا . . لا . . إنى لست به جديرة . .

منذر : إنه ملكك . . لقد اشتريته بدموعك

شهباء : آه . . رباه . . ماذا أقول لك . .

منذر : لا تقولى شيئا . حسبى ما أعرف . .

شهباء : لا . . لا أستطيع أن آخذ هذا القلب . .

منذر : شهباء . .

شهباء : إنه ليس لى . . إنه ليس لى . . دموعى ليست وحدها الثمن .

منذر : وإذا رأيتنى أخر عند قدميك لأقدم قلبى إليك ، أتجرئين على المضى فى قسوتك فتأبين قبوله من يدى . .

(يجثو عند قدميها . . ويظهر عندئذ سليمان باسما يقود بلقيس ، فتقف بلقيس مذهولة أمام هذا المنظر . .)

شهباء : (تحاول إنهاضه بيديها) منذر . . منذر . . إنى لست وحدى التى بكتك ؟ !

منذر : **(دون أن ينهض) بكاؤك وحده هو الذى هزّ نفسى . .**

شهباء : إن الحوض لم يمتلىء بعبراتى . . إنى لم أذرف غير قطرتين . .

منذر : هاتان القطرتان هما اللتان بلغتا قلبى . .

شهباء : آه . . لو كنت أرى حبى خليقا بك . . ولكنى لست وحدى التى تمنحك حبها

منذر : حبك وحده هو الذى يغنينى . . .

(ينهض ويطوقها بذراعيه)

بلقيس : (شاحبة بلا حراك كالميتة) ؟

سليمان : (ضاحكا) : أرأيت يا بلقيس ؟ ! تلك أعجوبتى ! . .

(بلقيس تنهار . . يسندها سليمان)[١٨] .

ولكن لماذا ضن الحكيم على بلقيس بحبها الكبير ؟ ! ألأن الحب بينها وبين منذر كان غير متكافىء ، وأن أعماقه الرافضة كانت تتجاوب مع كبريائه ، واستمرت كذلك إلى النهاية ، وبخاصة وأنه لم يخف ذلك عنها ، فهو القائل :



ـــ : ليس جمالك هو الذى أسرنى . . ولكن جيشك[١٩] .

وبالتالى فهناك تكافؤ بين منذر وشهباء ، فكلاهما أسير أو هو كالأسير ، وكلاهما غريب فى قصر بلقيس ، أو هو كالغريب ؟ أو أن قلب الإنسان هو - كما قالت بلقيس فى حوار لها مع سليمان : الأعجوبة العظمى ، الموصدة أمام القدرة ، وأمام الحكمة ، ومفتاحه بيد الرب وحده[٢٠] ، ولقد صدقت فسليمان الحكيم كلها ترجمة أمينة لقول الأعشى :

علقتها عرضا من بعد ما علقت
غيرى ، وعلق أخرى ذلك الرجل

أو أن الصداقة هى الوجه الآخر غير البراق للحب . . ولكنه الوجه الذى لا يصدأ أبدا[٢١]

يقول سليمان : إنى راض الآن بصداقتك . . وهى شىء أعظم مما أستحق . .

بلقيس : هى شىء عظيم حقا . . ولكنك خليق بها . . آه يا سليمان هو أيضا قد وهبنى صداقته بعد أن علم بأمر دموعى[٢٢] .

ويسلمنا هذا الوجه الآخر غير البراق للحب : الصداقة ، إلى لون آخر من الحب فيه السمو والنبل ، وبخاصة وأنه من كليوباترا فى لعبة الموت ◆

الهوامش

(١) تحت شمس الفكر - مكتبة الآداب ص ٢٢٦
(٢) أهل الكهف - مكتبة توفيق الحكيم الشعبية ص ٤٨
(٣) ص ٣٥ (٤) ص ٢٢
(٥) ص ٣٦ (٦) ص ٣٧
(٧) ص ٣٧ (٨) ص ٣٦
(٩) ابتداء من ص ٨٢
(١٠) ابتداء من ص ١٢٨
(١١) سليمان الحكيم - دار الكتاب اللبنانى ص ٤٩
(١٢) ص ٤٤ (١٣) ص ٤٢
(١٤) ص ٤٩ (١٥) من ص ٥٧
(١٦) ص ٨١ (١٧) ص ١٢٨
(١٨) ابتداء من ص ١٥١
(١٩) ص ٤٥ (٢٠) ص ١٦٩
(٢١) ص ١٧٥ (٢٢) ص ١٧٣

براكسا في قصر التيه السياسي

د. إبراهيم حمادة

تعرّف توفيق الحكيم على مصادر ثقافية متنوّعة ، أعانته على استمدادها خامات أولية لمسرحياته ، أو استلهامها رؤى فكرية ، أو أطراً حرفية . ولأن الثقافة الفرنسية تمثل الوريث الشرعي للثقافة الكلاسية القديمة ، فقد رَادَ الحكيم ـ أثناء مرحلة الدراسة بفرنسا ـ التراث الدرامي اليوناني واللاتيني ، رَوَدَان الفنّان ، لا الباحث الأكاديمي . فوضع خلال عشر سنوات ـ امتدّت بين سنتي ١٩٣٩ و ١٩٤٩ ـ ثلاث معالجات درامية مستمدّة من الإرث اليوناني . أولاها ، « پراكسا » ، وقد بَنى فصلها الأول على أساس من مسرحية « نساء في مجلس الشعب » . وثانيتها ، « بجماليون » ، التي استلهم مادّتها من ثلاث أساطير : بجماليون ، وجالاتيا ، وناركسيس . أما المعالجة الثالثة والأخيرة « الملك أوديب » ، فقد استهدى فيها مسرحية سوفوكليس التراجيدية « أوديب ملكاً » . وبعد ذلك انقطع توفيق الحكيم عن استيحاء التراث اليوناني .

ويبدو أن المأزق النفسي الذي تعثّر فيه بُعيْد معاقبته على نشر تصريحاته الساخرة من لا جدوية الحكم البرلماني القائم ، حرّض قلمه على الانتقام الفكري . فقد انجذب نحو مسرحية « نساء في مجلس الشعب » (٣٩٢ ق . م .) لنابغة الكوميديا اليونانية أريستوفان (٤٥٠ - ٣٨٠ ق . م) في ترجمته الفرنسية ، واتخذ من مشاهدها الأولى قاعدة انطلاق لصياغة مسرحيته « پراكسا ، أو مشكلة الحكم » ، والتي انتهى منها في العام الذي تلا مصادمته السياسية الأولى (أنظر افتتاحية العدد الحالي) .

ولما كانت تصريحاته المتهكمة تنطوي على هجوم ساخر ضدّ النظام النيابي المصري ، وضدّ المرأة ضمنيّاً ، فقد حاول تجسيد هذا الهجوم في مسرحيته ، وخاصة في صيغتها الأولى التي استطاعت ـ دون الصيغة الثانية ـ أن تستوعب انفعالاته المائجة الرافضة وقتذاك . ولقد أوضح الحكيم في افتتاحية الطبعة الثانية من مسرحيته ، أنها صدرت « لأول مرّة عام ١٩٣٩ في ثلاثة فصول فقط .... فلما ترجمت لتنشر في باريس عام ١٩٥٤ ، ظهرت كاملة في ستة فصول » . وفي عام ١٩٦٠ ، صدرت المسرحية ـ للمرة الأولى ـ في نصها العربي الكامل .

والفصل الأول في مسرحية الحكيم ، خلاصة نثرية مخفّفة ، ومعدّلة عن أحداث وشخصيات وأفكار برولوج المسرحية الشعرية الأريستوفانية ، وإبيسودها الأول . فلم يشأ أن يترجم هذا الجزء اليوناني ـ الذي انتفع به في بناء بداية مسرحيته ـ ترجمة حرفية ، وإنما استبقى الخطوط الرئيسية ، وسياقها الفكري والاجتماعي العام . وكما قام باستبعاد الجوقة والعبارات الجنسية من النص اليوناني المجتزأ ، قام بتقليم أظافره الجارحة ، التي كانت تخمش أوجه الحياة السياسية والإجتماعية في بعض أسماء أعلامها المعاصرين . كما لم يشأ مؤلفنا العربي ـ في فصوله الخمسة التي تلت فصله الأول ـ أن ينتفع بأي موضع في بقية المسرحية الأريستوفانية . وإنما اكتفى بالسير مع المؤلف اليوناني ببدايات الطريق ، ثم انفصل عنه ، مؤثرا رؤيته الخاصة المحدودة ، على رؤية سلفه المتمرّد الجريء ، الولوع بحمل أسلحته الناقدة الطعّانة ، والخوض بها في صميم القضايا السياسية على أصعدتها الواقعية والمستقبلية . فقد أدرك أريستوفان أن أعوص المشكلات الإجتماعية ، تتمثّل في ثلاثة أمور : الملكية ، والطعام ، والجنس . لذا ، رأى تأميمها ، وتوزيعها حصصاً عادلة ، على كل أفراد المجتمع الأثيني ، صاحب أول ديمقراطية في التاريخ الإنساني .

هكذا ، كاد يتفق توفيق الحكيم ـ في معالجة فصله الأول فقط ـ مع أريستوفان ، على تصوّر أن النساء قد تولّين السلطات العليا في الدولة . ثم اندفع ـ كاتبنا ـ وحده في الفصول الباقية من مسرحيته ، إلى عالم التجريد ، حيث تتحاور الأفكار من خلال شخصيات ملساء كالتماثيل الرخامية ، وليست محاكاة لبشر ، يعرقون ويدمون ويتصرفون طبقا لأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية .

ففي الفصل الثاني ، نجد پراكسا ـ المرأة المرأة ، لا المرأة السياسية ـ وقد احتلت قمة السلطة في الدولة ، واتخذت من جارتها القديمة (المنافقة) كاتمة سرّها . وعندما تطالبها طائفة من الشعب تمثل الدائنين ـ بإصدار قانون يقضي بإعدام كل مدين لا يدفع ما عليه فوراً ، حرقاً ، أو شنقاً أو غرقاً ، تضيق بهم ، وتعدهم بتنفيذ مطلبهم . وتفعل نفس الشيء ، عندما تطالبها بتوقيع نفس العقوبة على الدائنين ، طائفة أخرى من الشعب ، تمثّل المدينين . وكأن المؤلف بهذين المشهدين يشير إلى إحدى مشكلات الحكم ، حين يضطر إلى مجابهة مطالب متعارضة تبدو مستحيلة التحقيق . كما يشير ـ عمليا ـ إلى

براكسا ــ رمز الحرية المطلقة ــ وقد أتاحت لجميع طوائف الشعب ، فرص التعبير عما يخالج نفوسهم ، مهما كان متطرفا ، ومتناقضا أشدّ التناقض . ومن ثم ، تكمن الفوضى فى الحرية غير المقيدة بشروط .

وتضع براكسا طبيعتها الأنوثية فوق كل مخاطر المشكلات القومية ، حين تسعى إلى طلب العطور ولمسات التجمّل ، قبل حضور قائد الجيش الشاب الوسيم هيرونيموس الذى اتّخذ منها عشيقة ، بعد أن تخلّ عن خليلته السابقة التى أكلت الغيرة قلبها ، فألّفت حزبًا معارضا ، تحاول الوصول به إلى الحكم ، حتى يمكنها استرداد قلب فتاها الوصولى . وحينما يدخل عليها الفيلسوف الملتحى أبقراط ، تسأله رأيه فى جدائل شعرها الذى تصفه غريمتها العجفاء (ذات الشعر الذى يشبه فراء الخراف) بأنه أشبه بلحية التيس . فيتغزل الفيلسوف فى شعر براكسا ، وفى كلامها الذى « هو عسل فى جوف نحلة . يخرج عذبًا شهيا » . (ص ٤٨) .

لا تتحدث براكسا مع فيلسوفها فى مشكلات الحكم الشديدة الوطأة والألغاز ، وإنما تنصرف بجماع مشاعرها إلى غزلياته وعباراته الوعظية . كما تبدو مضطربة ــ كالتلميذة المراهقة ــ لأنها تنتظر قدوم القائد ، الذى سرعان ما يصل ويعلنها بأن المقدونيّين يصرّون على محاربة الأثينيين ، وأن الجيش يطالب برفع رواتبه . وكالعادة ، تفزع براكسا أشد الفزع إزاء الواقع المتجهّم ، ولا تجد مفرًا إلا إلى مهربها الجنسى المفضّل ، فتدفع فتاها الغليظ الحسّ إلى حجرتها الرسمية ، بدعوى أنها أصلح مكان للتحدّث فى « شؤون الدولة على انفراد » . وهناك يعانق « السيف الحمامة » (ص ٥٤) .

ولما يدخل بلبروس سائلا عن زوجته براكسا ــ وفى صحبته جارهما القديم كريميس (خريميس) ــ يدير الحكيم مشهدًا فكهاً ، مفعماً بالمفارقات الدرامية الجنسية . إذ يروح الفيلسوف مع كاتمة السّر يتغامزان ، ويطلقان فى تورياتها ومجازاتها تلميحات إلى تنطّع الزوج وغفلته ، وانشغاله مع صديقه فى أمور دنيوية صغيرة ، بينما زوجته المسكينة « رئيسة الحكومة . . . منهمكة فى شئون الدولة » (ص ٥٥) . وتضطر براكسا وهيرونيموس إلى مبارحة عش الغرام ، على صوت الجماهير التى تنادى فى الخارج بسقوطها .

وكالعادة ، تصاب مشاعرها بالاضطراب ، ويرتعش تفكيرها إزاء الأزمة القائمة ، فيعدها عشيقها الجلف بإنهاء المشكلة بحدّ السيف ، وهو يصرخ فيها ويفضح تهافتها : « إلزمى حجرتك أيتها المرأة » (ص ٦٠) .

بغض النّظر عن ضعف روابط هذا الفصل بمعقولية الممكن ــ مما يشكّل نقيصة عامّة فى المسرحية ستناقش فى النهاية ــ فإن توفيق الحكيم استطاع أن يعلّق بعض الصور السلبية ــ المعبّر عنها فى مواقف أو عبارات مباشرة ــ والتى تعكس أهمّ الآفات السياسية التى كانت شائعة فى حكومات عصره الحزبية ، مثل : التزلّف إلى الحاكم ، انتشار الرّشوة ، تفشّى المحسوبية ، المحاباة ، العلاقات الجنسية غير المشروعة المبنية على المصالح الخاصة ، التعدّد الحزبى ، التكالب على السلطة ، رفع مكافآت أعضاء المجلس لضمان التأييد ، بذر الوعود المعسولة فى الهواء ، التّفلسف فيما لا محل فيه لذلك . . الخ .

وفى الفصل الثالث ، نرى هيرونيموس وقد استأثر وحده بالسلطة ، وسجن الفيلسوف ، وأحاط براكسا المستضعفة برقابة صارمة ، وأقام سورًا من السيوف والإرهاب حول مجلس الشعب ، وأجبر الجيش الأثينى على محاربة مقدونيا وهو مزوّد بالغلال والأموال المنهوبة من المواطنين المغلوبين على أمرهم . وبينما يتناول الفيلسوف الحبيس طعامه من الخبز والملح ، تطلّ عليه براكسا من بين قضبان النافذة ، وتبثّه لوعة الفراق ، فيحاورها حوار الوله المتيّم . ويفاجئهما هيرونيموس بوجوده ، فيسحب براكسا من يدها ، ويدخلها إلى السجن مع الفيلسوف . ويدور بين الثلاثة حوار جدلى أبطأ الحركة الدرامية ، ولكن أكسبته رومنسية الحكيم ورهافة حسّه ، لمسات شاعرية ، كان يمكن ــ فى يد غيره ــ أن يكون عقليا مبتردا . وتتأكد فى هذا الحوار ــ تلميحاً وتصريحًا ــ دلالات تلك الشخصيات وما ترمز إليه على النحو المطلق . ولأن الحكيم يعتقد أن الحرية بمفردها فى الحكم تعنى الفوضى ، وأن القوّة وحدها هى الهمجية ، وأن العقل لا يمكن أن يحكم وحده ، فقد رأى أن يتّفق الثلاثة على إقامة حكم مثالى مشترك . ثم يحس الفيلسوف ــ أو بالأحرى الحكيم ــ أن هناك قوة أخرى ضرورية تنقص ثلاثتهم ، تكون أقدر على التنسيق والموازنة : «لابدّ لنا من إصبع تحرك خيوطنا الثلاثة ، وتعرف سرّ التأليف بيننا ، وتلعب بنا لعب الساحر بتفاحات ثلاث ، ينثرها ويجمعها فوق يده ، دون أن تتصادم أو تلمس واحدة الأخرى» (ص ٧٧) . ولكن الحكيم لم يحدّد ماهية تلك الإصبع ، وإن حدّد وظيفتها . فهل هى الدين ؟؟ أم الضرورة الكونية ؟؟ أم نواميس الوجود ؟؟

ولّما تتشكّك براكسا فى احتمالية طغيان هيرونيموس عليهما كشركاء ، يرفض المصالحة ، وينصرف وحده حانقاً غاضباً ، تاركاً غريميْه فى السجن . وبهذا ، تنتهى المسرحية كما وضعها توفيق الحكيم فى صيغتها الأولى ذات الفصول الثلاثة .

وفى الفصل الرابع ، يطلق هيرونيموس سراح براكسا والفيلسوف من السجن ، ويخطرهما بأن الجيش الأثينى قد هزم فى الحرب . ولهذا ، عزم على الانتحار قبل أن تفتك به فلول الجيش والشعب . ويطلب من براكسا أن تتولى حكم المدينة بعد أن تنتهى حياته ، فترفض مذعورة ــ كالعادة ــ وكأنها لم تصل إلى الحكم من قبل بالاحتيال والخديعة . ولا يكاد يهمّ هيرونيموس بالانصراف لقتل نفسه ، حتى تصاب براكسا ــ المرأة الوامقة ــ بهلع شديد ، وتطالبه بقبلة ، وتستبقيه بين أحضانها ، مستنكرة عليه أن يموت ، بعد أن غفرت له إساءاته إليها . ثم تقترح عليه أن يستبعد فكرة الانتحار ، وأن يشترك الثلاثة معاً فى الحكم ، كما سبق أن انتووا . وتطلب من زميليْها أن يبحث ثلاثتهم عن رجل يحكم ، يشترط فيه الفيلسوف (ص ٩٢) أن يكون «مغفلاً» ، حتى يسهل اتخاذه دُمية ، أو العوبة ، تحركها أصابعهم من وراء ستار . وهنا يتناقض الشرط السابق مع نفسه فى تحديد الإصبع . فبعد أن رأى الثلاثة من قبل ، أنهم فى حاجة إلى إصبع (مجهولة الهوّية) لتلعب بهم ، أصبحوا الآن يطمحون إلى أن يكونوا إصبعاً تلعب بالحاكم الجديد . وهذا التحول المفاجىء من الضدّ إلى الضد ناجم من رغبة المؤلف فى افتعال تمديد الأحداث ، لا من طبيعة الفصل السابق .

ويفاجئهم بلبروس بحضوره ، كى يرى زوجته بعد إطلاق سراحها . ويروح يعانقها فى بلاهة وسذاجة ، مما يلفت نظر الفيلسوف إليه ، فيقترحه على زميليه ، على أنه «الشخص المطلوب . . . الحائز على جميع الشروط» ، والذى يمكن أن يؤدى

المهمة المطلوبة . ويسعد به الثلاثة ، ويعتبرونه «هبة السماء» .

ويتسابق الشركاء الثلاثة إلى إقناع بلبروس المستغفل بقبول تنصيبه ملكاً على الشعب ، بينما هو ذاهل عن نفسه ، ولا يدرى ما الدوافع ولا ما يمكن أن يفعله . وتدخل كاتمة سر براكسا لتهنئها على استعادة حريتها ، ولا تكاد تعلم بترشيح بلبروس ملكاً على البلاد حتى تنفجر ضاحكة من عبثية الموقف وضاعته ، ولكنها ــ كوصولية ومتسلّقة ــ تسرع إلى التأييد والترحيب . وعندما يسمع الحاضرون هتافات الشعب المستضعف ، وفلول الجيش المدحور ، تنادى بسقوط هيرونيموس ، تتولى كاتمة السر إخطار الهاتفين بأن بلبروس أصبح ملكاً على البلاد ، فيوافقون جميعاً فى الحال ــ كما يريد المؤلف ــ وينصرفون حامدين شاكرين .

وفى الفصل الخامس ، نجد الثالوث السياسى الخائب مودعاً فى السجن . فقد رفض بلبروس الملك العجوز ــ الموسوم بالحمق والدّيانة والخساسة ــ أن يكون دمية ، فاستقلّ بإرادته المعطوبة عن الثلاثة الذين يمثّلون الحرية والقوة والعقل ، واتخذ بطانة أشد ضعة منه وإفساداً . فجعل من صديقه المعتوه كريميس مستشاراً ، ومن حارس بابه المجهول قائداً ، ومن كاتمة السّر المسترخصة عشيقة مدلّلة . فأطلقوا أيديهم فى مقدرات الدولة وعاثوا فيها فساداً : «الكل يسرق من مال الدولة ، والشعب يسرق بعضه بعضاً ، والثراء من أىّ طريق هو هدف الجميع» . (ص ١٢٤) وكأن فى ذلك غمزاً بواقع المؤلف .

كما يضيف السّجان إلى وصفه لظواهر التحلّل فى الدولة معلومة جديدة ، عن المحكمة العلنية التى ستحاكم الشركاء الثلاثة أمام الشعب . ولما يهمّ هيرونيموس بقتل نفسه احتجاجاً على تلك المحاكمة ، تمنعه براكسا مذعورة ، حفاظا على علاقتهما الجنسية وهنا تتأكد ــ مرة أخرى ــ انفصالية المسرحية السابقة عن الملصقات التى لحقت بها .

ويفتتح الفصل السادس والأخير ، على ساحة المدينة حيث عقدت المحكمة من حاشية الملك لمحاكمة المتّهمين الثلاثة أمام الشعب . وأراد توفيق الحكيم المؤلف ، أن تتنحى المحكمة عن مناقشة الجرائم الوطنية الفظيعة التى ارتكبها المتّهمون ، وألجأها ــ متعمداً ــ إلى مناقشة مسألة أخلاقية



شخصية هامشية . وكان يستهدف من ذلك غايتين : توليد السخرية والإضحاك ، ثم لفت النظر إلى المحاكمات التى يعقدها ولاة الأمر لشغل الرأى العام عن القضايا المصيرية ، بقضايا فرعية . إلا أن المؤلف وقع فى ثانويات الموضوع ، بسبب المجادلات العقيمة التى استطرحها . إذ ينهض كريميس ــ ممثل الاتهام ــ ويطالب الشعب المنقاد ، بتوقيع أقصى العقوبة على المجرمين . ولا يكاد هيرونيموس يظنّ أن جريمته العظمى ، هى زجّ الجيش فى حرب خاسرة ، وإهدار أموال الدولة والشعب ، حتى يصحّح له كريميس ظنّه ، بأنه متهم بجريمة الزّنا مع براكسا زوجة الملك .

وتنكر براكسا التهمة ، ويستهجنها الفيلسوف الذى اعتبر متهما بالتستر على الجريمة النكراء . وتطول المجادلات حولها بين الفيلسوف ، وكريميس ، وشاهدة الإثبات ، كاتمة السر . وتثور براكسا ــ لأول مرّة ــ بعد أن أرهقتها طنطنة الجدل ، وتتهم كاتمة السّر بالزنا مع زوجها بلبروس .

ويحسّ توفيق الحكيم أن النقاش فى طريقه لأن يتحوّل إلى ثرثرة مملّة ، فيسعى إلى تغيير الموضوع والاتجاه به نحو الخاتمة . فيحمل هيرونيموس الطاغية المستبّد ، على أن ينعطف فجأة نحو الجماهير ، ويصيح متفاصحاً : «إن هذا الشعب هو وحده المخدوع اليوم . . . يا أهل أثينا . . . . . . إنهم يخدعونكم ويسرقونكم . . إنهم يريدون أن يشغلوكم بقضية صغيرة تافهة لا تعنيكم . . . الخ» (ص ١٤٨) وكأنه لم يكن قبيل لحظات محاتلاً سفاحاً عىّ اللسان والعقل .

وتدور حواريات سردية الطابع وممطوطة ، يتبادل فيها الطرفان المتعاديان تهم الإفساد والإضرار بمصالح الجماهير . ثم يلقى الفيلسوف ــ أو بالأحرى توفيق الحكيم الساخط على واقعه السياسى ــ خطبة عصماء مطوّلة ، يعدّد فيها مفاسد الحكم القائم ، حتى ينجح فى تهييج مشاعر الشعب ، وتوجيهه إلى القصر لإسقاط الملك ، والاستيلاء على الحكم . وينجرف الفيلسوف مع أمواج الناس اللّينة المطيعة ، وهو يعدهم بالتخلى عن الكلام ، والمشاركة الإيجابية فى العمل السياسى الذى لم يتحدّد شكله . ويضيع فى هدير الأرجل المستسلمة الزاحفة صوت الحرية براكسا ، وصوت القوة هيرونيموس ، مثلما ضاعت المسرحية السابقة فى أرجل المسرحية الأخرى المركّبة عليها دون تجانس .

البنــاء

استخدم توفيق الحكيم فى بناء مسرحيته ، الهيكل الدرامى التقليدى الذى تصوغه الفصول من خلال توظيف بعض الحيل الدرامية التى تمرّس عليها : كالمفارقة ، والتورية اللفظية ، والمفاجأة ، وملاءمة زمنية دخول الشخصيات إلى المنظر أو خروجها منه ، وإسدال ستارة الفصل فى اللحظة المناسبة . . . الخ . وكان يمكنه الانتفاع بالجوقة فى المصدر الأريستوفانى ــ الذى اعتمد عليه فى فصله الأول ــ والإبقاء عليها ــ كما كانت فى اليونانية ــ رأياً عامّاً ، أو صوتاً إيجابيًّا للشعب المتتبّع للأحداث ، بدلاً من استخدام الصوت الجماعى السّلبى المحدود ، الذى كان يأتى من الشارع عبر النّوافذ .

ومن الملاحظ على فصول المسرحية الستة ، تفاوت امتداداتها : فعدد صفحات الفصل الأول (٢٦) ، والثانى (٢٢) ، والثالث (٢١) ، وهى متناسبة طولاً ، وتمثّل الجزء الأول الأصلى فى المسرحية . أمّا صفحات الفصل الرابع (٣٥) ، والخامس (١٥) ، والسادس (٢٧) ، فهى غير متناسبة ، وتمثّل الجزء الثانى المضاف إلى النصّ الأول . ولعل قلقلة التوازن الكمّى هذه بين الجزئين ، ترجع إلى الهوّة الزمنية التى فصلت بين تاريخى كتابتهما ، والتى تقدّر بحوالى خمسة عشر عاماً ، تطوّرت خلالها رؤية المؤلف ، وتعدّدت تجاربه ، بل وتغيّرت أحوال واقعه فوق ذلك كله . وكان من الأفضل لمؤلفنا الكبير ، أن يتوقّف عند مسرحيته الأولى ، فهى أكثر تماسكاً مما أضيف إليها بعد ذلك ، وأفصح تعبيراً عن رأيه الشخصى وقتذاك ، والذى يقدح فى الديموقراطية المطلقة ، ويحطّ من قدرات المرأة السياسية ، ولا يراها إلا مطبخاً وجنساً خالصاً ، ويزرى بالشعب ويعدّه كتلة من الرضوخ المحض ، ويشكّك فى الأيديولوجية الدينية ، وينتصر للحكم الديكتاتورى المطلق .

ومن الملاحظ أيضا ، أن كتابة المسرحية متكاملة فى ثلاثة فصول عام ١٩٣٩ ، ثم إضافة ثلاثة فصول أخرى إليها عام ١٩٥٤ ، قد أحال المسرحية ــ ككلّ ــ إلى ما يشبه الزنبيل المعبّأ بالأفكار ، والغمزات الساخرة ببعض العيوب التى رآها المؤلف فى كلّ النظم السياسية ، التى راح يرفضها جميعاً فى النهاية ، وهو يضرب كفّا بكف ، ويتحسّر قائلاً : «والله إن الحكم لمشكلة المشاكل ، ولا علاج له ، والعوض على الله» . ثم استخرج من ذلك عنواناً فرعيًا «مشكلة الحكم» وضعه تحت عنوان المسرحية الأساسى : «براكسا» .

واستنتاجاً مما تقدّم وتأكيداً له ، إذا كان توفيق الحكيم قد ساير النظام الديموقراطى كما وجده فى النصّ اليونانى ، ثم تحرّر من تلك المسايرة الاضطرارية ، وراح يفضحه فى الفصل الثانى ويبين عن بعض عوراته ، وعجزه عن مواجهة التناقضات الاجتماعية ، ثم تحمسّ فى الفصل الثالث والأخير من نصّه الأول ، لإخماد صوت الديموقراطية الفاشلة إلى الأبد ، والإنتصاف للديكتاتورية ، وإلغاء أية إرادة للشعب ، وتصويره أعجم أدرم ــ إذا كان الأمر كذلك ــ فمن السهل الظنّ بأنه ــ أى مؤلفنا ــ كان حتى عام ١٩٣٩ يقف ضدّ البرلمان الديموقراطى المتعدّد الأحزاب ، وضدّ شعبه الذى صوّره هزيلاً قاصراً ولا تجدر به إلا الديكتاتورية العسكرية ، وكأنه لا تجدر به أية ديموقراطية على نحو آخر ، رغم أن هذا النظام هو أمثل نظم الحكم المتاحة حتى الآن . كما يمتدّ بنا نفس الظنّ إلى أن الحكيم قبيل عام ١٩٥٤ ــ أى بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ــ تنبّه إلى أن النظام الملكى قد فشل فى مصر ، وأنه لا رجعة له إليها ، وأن هناك اتجاها شعبيا غاشماً للحكم ، فعاد إلى مسرحيته القديمة وأضاف إليها فصلاً رابعاً ، نصّب فيه بلبروس العجوز المغفّل ، ملكاً على هذا الشعب الأعجم الأدرم . ومن هذا المنطلق الإضافى ، كان ولابدّ وأن يخصّص الفصل الخامس القصير ، لتلطيخ سمعة الملك بالوحل ، واتهام النظام الملكى بكل ضروب الفساد والخلل ، كالرشوة ، والمحسوبية ، والنهب ، والفحش ، والتزلّف ، والفوضى . وأصبح من المتوقع أن يسقط الحكم الملكى فى الفصل السادس والأخير ، وتتجّه الخاتمة نحو حكم شمولى هلامىّ النظام .

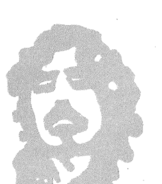
ومن ثمّة ، ينبثق سؤال يتعلّق بمشكلة الإبداع عند المؤلف : لماذا نشر الحكيم نصّه المسرحى بفصوله الستة مترجماً إلى الفرنسية عام ١٩٥٤ ، وبقى محتفظاً به حتى نشره ــ لأول مرة باللغة العربية ــ وهي اللّسان الأم ــ عام ١٩٦٠ ؟؟ هل كان يتوقّع سقوط النظام الجمهورى المتعسكر ، القائم عصر ذاك ، فتواتيه الفرصة لإضافة ثلاثة فصول أخرى إلى مسرحيته ، يذمّ فيها هذا النظام ويدحضه ــ كما فعل فى «عودة الوعى» بعد ذلك ــ ولّما لم يسقط النظام اضطر إلى نشر مسرحيته ، دون إضافة ثانية ، كان يشتهيها ؟؟ .

* * *

من المسلّم به ، أن النصّ المسرحى ــ أو أى إبداع فنى ــ ليس انعكاساً حرفيا لواقع مبدعه ، وإن جهد المبدع فى عكسه ، وإقناع الآخرين به . وتتولّد إشكالية العلاقة بين عالم المسرحية والواقع ، عندما تسترسل أجنحة الخيال فى شطحاتها ، حتى يتحوّل الواقع إلى عالم فنّى قائم بذاته ، يصبح هو الأصل ، والواقع هو الصورة ، أو الإنعكاس المهزوز . وتوفيق الحكيم فى مسرحياته الذّهنية ، يجنح إلى التجريد حتى ينسلخ عن واقعه البشرى المحيط به ، إلى واقعه الذهنى الشخصى ، حيث تسكن ظلال شاحبة من الشّخوص الآدمية . وفى هذا التجريد ــ المحبّب إلى مزاجه التأملّ ــ يلمس ضرباً من تعادليته يجمع بين منابت الفن كما أحسّ به فى الثقافة الغربية ، وأصول الدين كما تشرّبه من حياض الثقافة الشرقية .

ونصّ «براكسا» عمل ذهنى ممسرح ، أثبت فيه مؤلفه ، أن متطلبات الدراما المسرحية ، ليست مقصورة على إجادة عرض الأفكار الفلسفية ، والمهارة فى نسج الحوارات المتوالدة من بعضها البعض فى سلاسة ويسر ، واتقان تصنيع الحيل البنائية ، والخضوع للمواضعات العامة للشكل الدرامى ، وإنما هى فيما غاب عن ذلك ، من وجوب خلق عالم إنسانى يشاكل الواقع بأحداثه وشخصياته حتى يكون مقنعاً . إن المسرحية تعرض أفكاراً مستهدفة لذاتها ، وتتحاور بها أسماء لشخصيات فى عالم الذهن الذى لا ينبت فيه إلا ما يريده هو . ومن ثمّ ، تحرّرت الأحداث من الأقيسة الواقعية المحتملة أو الممكنة ، مادامت مفصّلة خصّيصاً لعرض ديموقراطية هذا العالم بالذات ، وديكتاتوريته هو ، وشعبه هو المنبتّ الصّلة بمنطقية الحياة الملموسة .

وإذا كان أرسطو قد أولى الحبكة الأهمية القصوى بين عناصر التأليف الدّرامى ، فإن معارضيه من النّقاد المحدثين الذين يجعلون تلك الأهمية لتصوير الشخصيات ، يكونون هنا أصدق من أستاذ الأساتيذ العتيد . ولهذا ، كانت عظمة شكسبير لا تتجلّى فى



مقدرته على بناء حبكاته الدرامية ، أو فى صياغة أسلوبه الشعرى فحسب ، وإنما ـ فوق ذلك كله ـ فى مكنته الأعظم على تصوير شخصياته ، وفى معرفته الدقيقة بطبائع البشر ، والولوج إلى أعماقها ، واستخراج مكنوناتها المتناقضة .

أما شخصيات مسرحية «براكسا» ، فهى مجموعة من الدّمى المعلّقة فى أسلاك ، يختفى صانعها خلفها ، ويروى حواراته وأفكاره الخاصّة على ألسنتها ، أثناء تحريكه لها . وهكذا ، كانت مجرّد دلالات فكرية ، ترتدى أزياء البشر ، ولا تلابس الطبيعة الآدمية ، إلاّ من خلال محدوديّة إيحاءات تلك الأزياء المستعارة . ومادامت تلك الدلالات شبه معرّاة من صميم التكوين النّفسى والاجتماعى الذى يجعل الإنسان إنساناً ، فإنّه يصعب إخضاعها لمعقولية الواقع . إنها ليست شخصيات متموضعة فى ذاتها ، أو محاكاة لشخصيات بشرية مفعمة بعصير الحياة ، والمركّبات النّفسية المعقّدة ، التى تتوافر فيها أخلاط غير متناسبة الكمّ والكيف من الحبّ والعداوة ، والخير والشر ، والتأمل والاندفاع ، والثقة والتهوّر ، والتفاؤل والتشاؤم ، الخ .

ومما يؤكد تجريدية هذه الشخصيات ، أنها تكاد تكون كلها مصبوبة فى قالب واحد ، أبرز فيه المؤلف ملامح الانحراف التى أرادها . فهناك فى المسرحية امرأتان فقط ، جعلهما توفيق الحكيم عاهرتين ، مجرّدتين من القيم الإنسانية الصحيحة .

أولاهما براكسا ، تلك المرأة التى كانت ـ فى المشاهد الأولى عند أريستوفان ـ قوية ، ومسترجلة ، وعليمة بمفاسد الدولة ، وسعت إلى الحكم حتى تولته بدهائها ، ومنطقية معارضتها ، أخذها الحكيم فى فصله الأول جاهزة التكوين ، ولكنه سرعان ما سلبها كل قيمة إيجابية ، وأحالها ـ من بداية مسرحيته وحتى نهايتها ـ امرأة ضعيفة ، زانية ، مستخذية ، سقيمة التفكير ، ذليلة ، سريعة الهلع والخيانة . أما المرأة الأخرى ، فهى كاتمة السر . وهى ـ بدورها عند الحكيم ـ منافقة ، وزانية ، ووصولية ، وغادرة ، وشرهة إلى المال والجاه ، ومجرّدة ـ كبراكسا ـ من أية مُثل أخلاقية .

أما بلبروس ـ زوج براكسا ـ فقد خُلق مواطناً أثينياً عجوزاً ، يغار ويحتجّ ضدّ غياب زوجته عن المنزل دون إذنه ، ولكنه



استحال ـ بإرادة الحكيم ـ إلى رجل ديّوث ، غبى ، محدود المواهب ، ثم إلى ملك مخادع ، وفاسد ، وزانٍ ، وطمّاع ، ثم إلى حاكم مخلوع . وكذلك الحال بالنسبة لكربيس الذى بدأ صديقاً مستضعفاً ، قنوعاً بالتقاط فتات موائد السّادة ، تحوّل فى النّهاية ـ وبلا تمهيد ـ إلى مستشار للملك ؛ وإلى خطيب مفوّه ، يتفلسف ، ويجادل دفاعاً عن العدالة .

وهيرونيموس ـ القائد العسكرى الخائب ـ صنعه الحكيم فى البداية ـ طاغياً ، وزانياً ، ثم ديكتاتوراً فاشلاً ، ثم انتهى به ـ فجأة ـ إلى أن يكون خطيباً جماهيرياً مصقعاً ، يدافع عن حقوق الدولة ، ويحثّ الشعب على التمرّد والمطالبة بحريته . أما الفيلسوف ـ وهو صوت المؤلف المجرّد ـ فإنه الشخصيّة الوحيدة التى لم تتورّط فى فضيحة خلقية ، أو تهمة مالية ، لأنه كان يقف على هامش الأحداث ليعلّق عليها ، أو يسخر منها ، حتى وصل بذلك إلى حافة الأراجوزية . إذ كان تكرار تهكماته اللاذعة فى بعض المواطن يبدو متعمداً ، مما ينأى به عن التفلسف ، إلى غاية أخرى ، هى الرغبة فى تفجير ابتسامات القارىء . وهذا لا ينفى أنها كانت أحيانا مبطّنة بالحكمة الإنسانية ، التى تقرّبها من دور مضحك الملك ، أو المهرج فى إحدى مسرحيات شكسبير ، أو غيره .

ماذا تبقّى بعد ذلك من شخصيات فى المسرحية؟؟ إنه الشعب الغائب تماماً عن مجرى الأحداث ، والذى أخذ توفيق الحكيم يحقره ويستخفّ به ، منذ أن خلعه من محيطه اليونانى الذى كان يجلسه على عرش السّيادة ، ثمّ وضعه فى فصله الثانى أفيناً جهولاً .

ويبقى المؤلف مواظباً على هذا التحقير طوال أحداث المسرحية ، وحتى خاتمتها المفتعلة ، التى فرضت على الشعب وازدرته ، فى اللحظة التى ادّعت انتصافها له . الحقيقة ، أن دور الشعب الذى كان فى الجزء الأريستوفانى المقتبس ايجابياً ، انحسر فجأة عند الحكيم وتحوّل إلى مسخ طيّع تافه من صنع الخيال . ولا يمكن أن يماثله ـ فى منطقى الاحتمال أو الممكن ـ أى شعب آدمى ، حتى ولو فى عالم النّعاج ، وقطعان الجاموس . فهو مستسلم تماماً لكل اتجاهات الأرياح ، ولا تدليل على وجوده إلا كلمة « نعم » ، حتى عندما لا تطرح عليه أية قضايا تهمّه .

لاشكّ أن غربة تلك الشخصيات عن الواقع ، وخضوعها لمنطلق التّجريد ، أفقد المسرحية صلاحيتها للعرض الجماهيرى ، مهما كانت تشير إلى قضايا سياسية ، أو تعكس ظلالاً من الظروف المحلية القائمة . ولكن ، يمكن لخشبة المسرح أن تستضيفها ، مثلما تستضيف « للقراءة » المسرحية ، نصوصًا من الشعر ، أو الرواية ، أو القصّة ، أو التاريخ . وعندما قدمت مسرحية « أهل الكهف » عام ١٩٣٥ ، فشلت جماهيريا ، كما فشلت حينما أعيد عرضها عام ١٩٥٨ . ومما اعترف به توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته « بجماليون » : «إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز .... لهذا ، اتّسعت الهوّة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد «قنطرة» تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير : «المطبعة» !! ... لهذا دهشت وتخوّفت يوم فكروا فى افتتاح «الفرقة القومية» ، عند إنشائها .. رواية «أهل الكهف» ... لقد لبثت ممتنعاً عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة ... فماذا رأيت ؟؟ رأيت ما توجّست منه : أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل» .(ص ١٠ ـ ١١) .

وهذا الاعتراف عينه ، كان يمكن أن يكرره كاتبنا الكبير الراحل ، لوكان قد اتيح له أن يرى فوق خشبة المسرح «براكسا» مؤسسة الحكم الديمقراطى الإشتراكى فى البرلمان اليونانى ، وقد تحوّلت إلى مجرد امرأة شبقة ، تتخبّط فى قصر التّيه السياسى بمصر ◆

دراسة

مشاهد من العدل الاجتماعى فى أدب توفيق الحكيم

د. نعيم عطية

اشتغل توفيق الحكيم فى مطلع حياته العملية وكيلاً للنائب العام فى الأرياف . وقد مكنته هذه الفترة من أن يلامس حقيقة الحياة فى المجتمع المصرى ، وشحذت تجاربه ومشاهداته هناك فكره كى يتأمل الروابط الاجتماعية ويستجلى أسباب عدم التوازن الذى يشوب العلاقات الانسانية حيث تستبد بها الفوارق بين الطبقات . ولو كان توفيق الحكيم آنذاك من الممارسين فحسب لمهنة القانون لعبر تلك التجارب والمشاهدات دون أن تترك فى نفسه أثراً عميقاً ، شأنه فى ذلك شأن الممارس العادى الذى يتحول امتهانه لعمله مجرد روتين رتيب ممل لا يترك صدى فى قلبه ما أن يفرغ من ساعات العمل اليومية ، ولكن فى أعماق توفيق الحكيم أودعت العناية الالهية تلك الجمرة المتقدة التى تؤرق بال المفكرين والفنانين والأدباء ، فلا يرتضون الأمر الواقع على ما هو عليه ، بل يضربون موغلين بعيداً وراء الظواهر ، متسائلين عن وضع الانسان ومصيره ، ويقود هذا التلهف إلى استجلاء كنه الوجود الانسانى إلى قضية «العدل الاجتماعى» وهو ما فعله توفيق الحكيم فى أكثر من موضع من عطائه الأدبى السخى ، ومن الجدير بالمعرفة أن نلتقى على الصفحات التالية ببعض من صور توفيق الحكيم التى يفصح فيها من خلال أدواته الفنية عن تأملاته لمفاهيم العدل الاجتماعى على ما هدته إليه خبرته بالريف المصرى .

فى قضية «رجل المال» التى هى امتداد لتجارب توفيق الحكيم القضائية فى الريف المصرى ، والتى نشرها ضمن كتابه «ذكريات الفن والقضاء» عام ١٩٥٣ نجد ثلاثة من المحامين الفطاحل جاءوا من القاهرة فى جنحة تبديد . وعلى الرغم من أن أمثال هؤلاء الكبار لا ينتقلون إلى الأقاليم لمجرد جريمة تبديد فقد جاءوا . لكن مجيئهم لم يكن للدفاع عن الفلاح المتهم بالتبديد بل ليكذبوا هذا المتهم فى كل كلمة يقولها فى غير مصلحة طرف آخر صاحب لقب ونفوذ . لقد جاءوا للدفاع عن الباشا الذى يصفونه بأنه «المجنى عليه» ويطالبون له بالتعويض .

الباشا من الحضيض نشأ . كان قبانيا لاحظ أنه يستطيع أن يقرض الفلاحين مبالغ طوال السنة على ان يسددوها محاصيل فى المواسم . «من أخذ خمسة قروش صاغا عليه أن يردها نصف كيلة ذرة فى الموسم ، ومن أخذ عشرين قرشا عليه أن يردها كيلتى قمح ، ومن أخذ جنيها عليه أن يرده ربع قنطار قطنا ، وهكذا وهكذا . والفلاحون وهم يرضون بهذه السلفية العجيبة لا يفكرون فى الغبن الواقع عليهم ، ولا فى الربح الفاحش الذى يجنيه القبانى من عرقهم . فحسبهم أنهم تلقوا قطرة ماء ترطب حلوقهم فى وقت الجفاف الخانق . . وظل القبانى الصغير يكبر ، وتكبر معه مبالغ السلفية ، فمن خمسين جنيها إلى مائة ، إلى خمسمائة ، إلى ألف ، إلى ألفين ، إلى خمسة آلاف ، وأرباحه منها تبلغ مئات الأرادب والقناطير ، يبيعها عند ارتفاع الأسعار ، وبعد خمسة أو ستة أعوام كان قد أسس ثروته وأصبح من الأعيان ثم من أعضاء مجلس النواب ، وتزوج من أسرة كبيرة ، وأخيراً اشترى الباشوية ، وهو اليوم «فلان باشا» صاحب المال والجاه والنفوذ المرموق» .

كل الحماية للباشا وكل الاتهام للفلاح المسكين . وفى المركز ينحاز رجال البوليس لصف الباشا فيصبون الضرب والاهانات على خصمه ، بل ولا يثبتون فى محاضرهم ما يدلى به دفاعا عن نفسه مادام هذا ليس فى صالح الباشا ، محاباة له ومجاملة ، بل وأيضا طمعا فى منفعة . ويصل الأمر إلى حد ارهاب شهود الفلاح عندما يمثل أمام المحكمة بعد ذلك .

وكيل النيابة وحده لا ينحرف ولا ينحاز ، وإذ لم يقتنع بادانة المتهم رغم ما وجهه إليه المحامون الثلاثة الكبار فإنه يرفض أن يزج به فى الحبس .

أننى « الآن أمام باشا ذى نفوذ ومحامين فطاحل جاءوا يطلبون منى حبس متهم ليس إلى جانبه أحد . . وعندما أشعر أنى محاط بجو من الضغوط كى أصدر قرارا بعينه ، فإن رد الفعل عندئذ هو التشكك والحذر ويقظة الضمير» .

وهذا الضمير اليقظ هو الضمان التى تمسك بعصا العدالة من الوسط ، وتقبض على الزمام . لقد بدا منظر المحامين الثلاثة فى تلك اللحظة كمنظر الصقور الجارحة التى تريد الانقضاض على عصفور ضئيل ، وقد أثار هذا المنظر وكيل النيابة وأفزعه . وكان شعوره أن العصفور ليس الآن هو المتهم ، بل أنه هو أيضا وكيل النيابة الصغير بين مخالب ثلاثة من المحامين العتاة . وبذلك

نجد الاتحاد كاملا — على المستوى الاحساس بالظلم — بين وكيل النيابة والمتهم . ولكن العصفور عندما يقاوم ويصبر يصبح بعيد المنال . أنا أيضا عولت على الاصرار» . انقلب وكيل النائب العام فأصبح — بواقع من شعور بالظلم — نصيرا لمن لا نصير له . أصبح محاميا للمتهم يصد عنه اعادى ثلاثة محامين كبار ، وضعوا براعتهم كلها فى خدمة رجل المال القادر على دفع اتعاب يسيل لها اللعاب .

نجد فى هذه القصة اذن محاولة لتسخير القانون لخدمة ذوى الجاه والنفوذ ، واستخدامه اداة قهر وارهاب لمن تسول له نفسه أن يخرج على القانون لا كنص مكتوب بل على القانون كمصلحة تدخل فى صراع مع مصلحة أخرى . ويبدو القانون صراعا بين مصالح ، والعدالة كتغليب لمصلحة على غيرها تبعا للظروف المكانية والتاريخية للمجتمعات الانسانية ، التى هى اذن حزمة من المصالح المتصارعة المبتلعة لبعضها بعضا كلما تسنى ذلك . فيصير القانون — على حد قول توفيق الحكيم — تعادلا محسوبا وموزونا بين المصالح المتباينة .

ماذا يفعل وكيل النيابة فى هذه القضية ؟ إنه يؤدى دورا ضخما فى خدمة العدالة . يقف سدا فى وجه ابتلاع الأقوى للأقل قوة . ويترجم بذلك فى الواقع شيئا مما عناه توفيق الحكيم فى نظريته المعروفة «بالتعادلية» لأن وكيل النيابة فى قصة «رجل المال» يحقق «التعادل» بين الكبير والصغير . ويؤدى دور «الضمير» الذى يجعل الحكيم من مقوماته «الشعور بشر يلحق الغير» . ويرى أن للمجتمع كالفرد ضميراً أيضا . يتجلى عند الاحساس بأن طائفة منه اضرت بطائفة أخرى من أبنائه . وهذا الأحساس الاجتماعى ترجمة وكيل النيابة بفعله الذى أعاد التوازن بين طرفين من أطراف الحركة الاجتماعية المتشابكة .

إن هذه الوسيلة التى لجأ إليها الباشا المرابى لم تعجب وكيل النيابة — كما لم يعجبه من قبل القاء المأمور فى «يوميات نائب فى الأرياف» القبض على الشيخ عصفور بتهمة التشرد . . لم يرض ذلك ضميره القضائى فى الحالتين لأنه — على حد قوله فى «اليوميات» — لا ينبغى أن تكون نصوص القانون اسلحة فى ايدينا نضرب بها من نريد ضربه فى الوقت الذى نختاره . وكما ان قبض المأمور على الشيخ عصفور كان مسألة انتقامية ، فإن اتهام الباشا المرابى للفلاح الصغير كان أيضا مسألة انتقامية . وكما عزم وكيل النيابة فى اليوميات أن يفرج عن الشيخ عصفور ، فقد عزم فى قصة «رجل المال» ان لا ينساق وراء المحامين الثلاثة الكبار الذين وكلهم الباشا من القاهرة للايقاع بالفلاح الصغير .

— ٢ —

وتقوم مسرحية «الصفقة» التى نشرت عام ١٩٥٦ على وضع يشوبه ظلم اجتماعى يبدو فى أن الأرض ليست لأصحابها الحقيقيين ، يملكها أجنبى ، وإذا انتقلت من ملكه فإلى ملك من لن يربطه بها سوى رابطة استغلال وجشع . وبذلك تنتقل الأرض من غير مستحق إلى غير مستحق . بينما يظل أصحاب الحق فيها يحرقهم شوق إلى امتلاك ما كان يجب أن يكون لهم أصلاً . وتتجلى فى هذا المقام اذن علاقة غير متوازنة لأنها تتيح للغاصب المستبد ابتلاع من هو صاحب الحق المشروع ، دون ان يجد الغاصب من يصده .

ومن بين أبناء الكفر ينبت أيضا طفيلى يتأتى له عن طريق الكسب الحرام أن يملك ناصية الكفر ، ويجعل فلاحيه فى قبضة يده . . إنه الحاج عبد الموجود الذى يشترى لموتى الكفر الاكفان من تاجر بالبندر مقابل عمولة يدفعها له التاجر سراً . ثم لا يترك الحاج عبد الموجود الميت فى كفنه أكثر من ساعتين ولا يلبث فى غفلة من أهل الكفر أن يجرده منه ويبادر بالسفر إلى البندر يبيعه أو يرده للتاجر ويقبض ثمنه مع تنزيل بسيط . من كفن الأموات ونبش قبورهم شيد ثروته التى مضى بعد ذلك يقرضها للفلاحين . ومن فوائد قروضه ضاعف كسبه الحرام .



هذه أيضا علاقة غير متعادلة تتأجج بظلم اجتماعى تستره طقوس وقوانين ظاهرية . ولكن ما يلبث أن ينبت فى المجتمع نفسه عنصر يحقق للعلاقة المختلة توازنا يعيد اليها طابع العدالة الذى كان غائبا عنها . ويتمثل هذا النبت الجديد فى خميس أمين مخزن الشركة بالكفر . فقد اكتشف ماذا يفعله الحاج عبد الموجود من وراء ظهر الأهالى . وظل ساكنا حتى سنحت الفرصة التى أتاحت له أن يعيد التوازن بين الكفر والحاج عبد الموجود . فيوجه له خطابه قائلا «بعد ما جردت أمواتهم من الكفن جرد نفسك من قرشين واسترهم» ويرغمه أن يعلن تنازله عن كل ديونهم قبله بل وأن يدفع لمحروس ومبروكة ابنى الكفر المهر وثمن الجهاز هدية منه .

وقد تمثل فى ذلك تصوير توفيق الحكيم لما يجب أن يكون عليه «العقاب» الذى يكفر به المجرم عن ذنبه . فهو يقول فى كتابه «التعادلية» الصادر عام ١٩٥٥ : «ثمن الجريمة يجب أن يدفع لا من حرية الانسان ، بل من عمل ايجابى يوازن ويعادل العمل الذى ارتكبه . إن من يرتكب الشر ، أى من يقوم بالعمل الارادى الذى يؤدى إلى ضرر الغير ، يجب أن يدفع الثمن بعمل ارادى يؤدى إلى منفعة الغير . . إن من يرتكب فعلا يضر الغير يجب أن يعادله بفعل ينفع الغير . . فمن فعل شرا بالمجموع عليه أن ينتج خيرا يفيد المجموع . . يجب أن ينتج لحساب المجتمع ما يعادل فى الزمن والكم جسامة الشر الذى صدر منه .

وأما بالنسبة للعلاقة غير المتوازنة بين أهل الكفر غير القادرين وبين كبار الملاك سواء أكانت الشركة الاجنبية أو البك حامد أبو راجيه ، فقد نشأت شخصية جديدة اعادت التوازن إلى نصابه . فحمل كل فلاح من فلاحى الكفر على حدة قامت شخصية جماعية متمثلة فيهم متضامنين متكاتفين . وقد مكنهم هذا التضامن من أن يجمعوا ما طلبته الشركة مقدما لثمن الأرض ، وأن يذللوا ما واجههم من صعاب ، واستطاعوا فى النهاية أن يشتروا الأرض ، رغم طمع الطامعين .

ويبدو توفيق الحكيم فى مسرحيته هذه متفائلا أشد التفاؤل ، فإن الظلم الاجتماعى الذى بدا له فى «يوميات نائب فى الارياف» معقدا متغلغلا فى البنيان

الاجتماعى للريف المصرى كله ، صار هذا الظلم فى «الصفقة» قابلا لمواجهته والتغلب عليه . وبدلا من الضبابية الزخمة التى نستمتع بها لصدقها فى «اليوميات» يقدم لنا الحكيم ايجابية واضحة ومباشرة فى «الصفقة» دون أن ترقى على أى حال إلى قوة عمله الأول .

- ٣ -

ويذكرنا تصوير توفيق الحكيم للمتقاضين والمحامين والقضاة والحجاب بالمصور المهزلى المأساوى «هونوريه دوميه» ، الذى رسم بريشته اللاذعة كمشرط جراح صورا من عالم المحاكم . وكذلك توفيق الحكيم يصف أهل الريف فى ترددهم على المحاكم . إنهم مكدسون بباب المحكمة كالذباب «ملأوا المقاعد والدكك وفاض فيضهم على الأرض والممرات فجلسوا القرفصاء كأنهم الماضية يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضى وهو ينطق الحكم كأنه راع فى يده عصا» .

وليست المهانة هى اللون الذى يخضب صورة القرويين فى المحاكم بل هى أيضا تخضب صورتهم فى المستشفيات ، فيقول توفيق الحكيم فى « يوميات نائب فى الأرياف » . «ممرات ازدحمت بالاسرة ، إذ لم تكف العنابر لايواء هذا القدر من التعساء . ورأينا المرضى المنافقين من أصحاب الزعابيط الزرقاء يتناولون فى نهم حساءهم فى أوان صغيرة من الالومنيوم وينظرون إلينا ، ومعنا الحكيمباش ، وكما ينظر القردة فى حديقة الحيوانات إلى الحراس مع كبار الزائرين» .

وما الريف ؟

«مبان قليلة أكثرها متهدم . جحور مسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون . إنها فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماد وفضلات البهائم ، وفى تكدسها وتجمعها كفورا وعزبا مبعثرة على بسيط المزارع ، لكأنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان . هذه القطعان من البيوت التى تعيش فى بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هى كل ما تقع العين عليه فى هذه البقاع» .

ويحاول الحكيم أن يشخص علة ذلك الظلم الاجتماعى الذى عمق صدعه ويغوص إلى الجذور التاريخية . فيقول فى «حمار الحكيم» أو «حمارى الفيلسوف» :

«ينبغى أن يكون هناك دائما طبقة تتقدم طبقة من الثراء أو فى المعرفة . غير أن الذى شوهد فى أوروبا ومازال يشاهد فيها هوان كل طبقة فى أعلى السلم تمديدها لكل طبقة فى أسفله . هنالك تماسك . بين الدرجات . هناك نموذج يتبع ومثل يعطى من الطبقة العليا للطبقة السفلى .

هذا ما حدث فى أوروبا . أما فى مصر ، فلم يحدث ذلك ، فإن الاقطاع فى مصر ، كان فى يد ارستقراطية اجنبية من المغول أو الأتراك العثمانيين ما كانوا يعتبرون الفلاح رجلهم بالمعنى الأوربى للكلمة ولكنهم كانوا يعدونه عبدهم بالمعنى الشرقى للكلمة ، بل أقل من عبدهم فقد كان للكلب والفرس عندهم من الحرمة والكرامة والحقوق ما ليس للفلاح . هذا الفلاح الذى يتكلم لغة غير لغتهم ، نبت فى أرض لم تكن أرضهم .

لقد كان القروى الفرنسى يعتبر الشريف سيدا ، ولكن السيد كان يعتبر القروى مثله فرنسيا ، يحارب معه جنبا إلى جنب . أما السيد التركى العثمانى فكان يعتبر الفلاح المصرى من طينة قذرة . فما كان يسمح له بشرف الجندية ولا الفروسية ولا بشرف المصاحبة فى حقل أو اجتماع . هذا عمل المولى . . وعلى هذا النحو انشطرت مصر إلى شطرين بعيدين ، وانقسمت إلى طبقتين لا تمد أحداهما إلى الأخرى يدا . وبدا السلم الاجتماعى على ذلك الشكل العجيب : طائفة فى اعلاه وطائفة فى أسفله ، ثم لا شىء بين ذلك غير فراغ . فقد تحطم وزال فى هذا السلم ما بين الأعلى والأسفل من درجات . وانقضى عهد النظام الاقطاعى فى مصر . وجاءت العصور الحديثة . فلم يتغير بالطبع هذا الوضع فالمالك الغنى أو الفلاح الموسر الذى حل فى الأرض محل السيد العثمانى ، قد ورثه كذلك فى طباعه وقلده فى ميوله وعاداته .

. . . .

وكنا قد بلغنا فى سيرنا منزلا كبيرا جميلا ، لا ينبعث منه ضوء ولا صوت إلا ذلك الصوت الغريب ، فالتفتنا إلى الخفير خلفنا مرتاعين فهدأ روعنا قائلا :

- دى سراية الباشا . .

ثم ذكر لنا أنها مغلقة ، ولا أحد فيها غير ناظر العزبة ، يحتل منها الطابق الأرضى ، أما الطابق الأعلى فيسكنه ذلك «البوم» الذى يحدث هذا الصوت الغريب . وجعل يصف لنا هذه السراية وما فيها من اثاث ، ويقول بلهجته الريفية فى اعجاب :

- آه لو كنتم تدخلوها وتتفرجوا عليها من جوه ! يا صلاة النبى احسن ! مابيجى فى ريحها بقى إلا سراية البك عبد الغنى !

فسألناه عن هذه السراية الأخيرة ، فقال إنها فى الجهة الأخرى من الجسر فى عزبة واسعة لهذا البك ، وقال لنا إنها مغلقة لأن البك والست مقيمان فى القاهرة .

ويثير هذا النص بعض الملاحظات فى قضية العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم فمن ناحية أولى : عندما يقول الأديب المفكر أنه ينبغى أن يكون هناك على الدوام طبقة متقدمة على غيرها . وعلى هذه الطبقة المتقدمة أن تمد يدها لما خلفها من الطبقات . فإن الحكيم يأخذ «بالنزعة الابوية» فى الاصلاح الاجتماعى ، ويعتبر

أن على القمة أن تولى القاعدة رعاية تماثل ما يوليه الأب الحريص على شئون اسرته لأولاده المحتاجين إلى رعايته ، على أن تتقبل هذه الرعاية من أفراد الأسرة بالاحترام والاكبار الواجبين لعاهل الأسرة . وهذه نزعة «الانسانيين» الذين يعتبرون التقدم عطاء من القادر إلى العاجزين المحرومين ، الذين ليسوا بقادرين ان يحققوا التقدم بجهودهم الذاتية . ومن دلائل النزعة الانسانية لدى توفيق الحكيم قوله فى «عصفور من الشرق» : «إذا اردت أن تعرف الصفاء والسلام فاحدب على تعساء الحياة ، أولئك الضعفاء الفقراء الذين يرتعدون فى شتائهم ، عندئذ تظفر بالسعادة» .

ومن ناحية ثانية ، فإن توفيق الحكيم فى النص الذى نسترشد به من كتابه «حمار الحكيم» يشير إلى الهوة التى تزايدت اتساعا بين الطبقات وانعكست آثارها بالأخص على المجتمع الريفى . وهو إذ يحذر من ذلك فإنه يقف مع انصار «الحقوق الاجتماعية والاقتصادية» فى جهودهم للتقريب من الفوارق الاجتماعية ولتحقيق المساواة الفعلية بين المواطنين .

ومن ناحية ثالثة فإن توفيق الحكيم يضع يده على السبب فى الفوارق الضخمة بين العاصمة وبين الأقاليم . أنه من صفة تسللت إلى الانسان المصرى فخربت البيئة المحيطة به ، تلك الصفة هى النزعة الاقطاعية إلى الاستعلاء الفردى وترك المحيط يتقوض ، كأن ذلك المحيط ليس من الفرد فى شيء . . وكما كان المغولى او التركى العثمانى لا يعتبر نفسه منتميا إلى وسط القرويين المحيط به ، فان الاقطاعى أو البرجوازى المصرى نزع إلى فصل نفسه عن أولئك الفلاحين الذين نبت بينهم . وصار يعتبر التقدم حقا له وحده دونهم . وفى قصة « رجل المال » نجد ان القبانى الذى احترف التسليف على المحصول واثرى وحصل على الباشوية رحل للاقامة بالعاصمة ودخل مجلس النواب ، وترك فى القرية التى هى مصدر ثرائه مندوبا له ، القى اليه بلقمة صغيرة ، أما الكسب الكبير فيأتى إليه محمولاً دون عناء أو تعب .

ومن طينة الباشا « رجل المال » ايضا حامد بك ابو راجية فى مسرحية « الصفقة » فهو لا يترك القاهرة إلى الريف الا اذا طمع فى أرض يضمها إلى املاكه أو فى خادمات ومربيات يضمهن إلى جواريه .


توفيق الحكيم

ويعود توفيق الحكيم فيطلعنا فى قصة « رجل المال » عما يمكن ان يفضى اليه اتساع الهوة بين الريف والعاصمة من انعكاس لا انسانى وظالم على العلاقات بين البشر . فللباشا اطيان واسعة اشتراها أخيرا فى المنطقة ، بعد ان استقرت ثروته ، وجعل فيها حديقة للفاكهة ، وركنا لتربية الدواجن . وهو يحضر من آن لآن مع الست الهانم زوجته التى تحب الاقامة فى هذا المنزل الريفى الذى يسميه الفلاحون « السراية » لتباشر العناية بحديقتها فى بعض فصول السنة عندما تسأم القاهرة « وفى ذات يوم غضبت الست الهانم على فلاح كان يعمل مستأجرا صغيرا فى أرض الباشا ، لان طفلا من أطفال هذا الفلاح تجرأ على تسلق سور الحديقة واقتطف برتقالة من فوق الشجر . فأمرت باحضار الطفل وجلده ، فلما اراد والده ان يحتضنه ليدرأ عنه الضرب ، امرت الست بطرد هذا المستأجر هو وزوجته واطفاله من الارض والعزبة فورا . ونفذ ناظر العزبة الامر فى الحال ، فدخل دار الفلاح وكانت زوجته تطهو فى حلة فوق كانون رطل لحم جاء به من السوق لمناسبة عاشوراء ، فطردها من الدار هى وحلتها وكانونها ، وقذف خلفها بالمرتبة والمخدة والحصير والصندوق الاحمر ، وهى كل اثاثهم ، رمى بكل هذا فوق جسر الطريق الزراعى . والرجل يقول محتجا : « انطرد فى وسط السنة وزرعى مخضر فى الغيط ؟ ! » فلم يسمع من الناظر الا قوله : « اخرج يا رجل من غير كلام أحسن لك ! » فخرج الرجل وأولاده وهو يقول للناظر ملتمسا : اتركوا لنا فقط الوقت لنأكل رطل لحمتنا أنا والعيال ! « فرفض الناظر قائلا » الست الهانم أمرت بخروجكم فى الحال يعنى فى الحال ! »

ومن هذا النص يبين ما تنتهى اليه العلاقة البشرية ذاتها بسبب اتساع الهوة بين طبقتى الاعيان والفلاحين . اذ نرى الحكيم يصور لنا التنكر لا بسط العواطف الانسانية ، فقد كان جزاء الطرد الفورى الموقع على الفلاح واسرته لانه أراد ان يحتضن ولده ساعة جلده ليدرأ عنه الضرب الذى امرت به الست الهانم . وقد كان جزاء الجلد الموقع على الطفل الفورى ايضا لقاء عمل من اعمال الطفولة البريئة ، هو تسلق شجرة واقتطاف حبة برتقال . وهل كان يمكن ان يوصل مثل هذا العمل إلى ثورة زوجة الباشا العارمة لو لم تكن الهوة بين الطرفين من الاصل بهذا الغور ؟

وفى سبيل تنفيذ ما امرت به الست الهانم فى لحظة غضب غير مبرر تهدر لا حقوق الفلاح الضعيف فحسب بل وكرامة الآدمية ايضا ، اذ يلقى به وباسرته وامتعته الزهيدة إلى قارعة الطريق مطرودا من داره وفى وسط موسم الزراعة ، ومعنى ذلك موات محصوله الذى يعتمد عليه العام بطوله ، بل ان قرار الطرد الجائر ينفذ دون ان يتاح لاسرة الفلاح ان تنعم بأكله اللحم التى لا تطولها الا فى مناسبة عاشوراء . ان روح الاستعلاء التى تحكم العلاقة بين الاعيان من الباشوات والبكوات وبين الفلاحين لا تقتصر على اولئك السادة فحسب ، بل اننا لو رجعنا إلى « يوميات نائب فى الارياف » نجد ان تلك الروح تتسلل حتى إلى جانب المحكمة الذى يبادر بعد خروج رهط المتهمين المحبوسين من غرفة وكيل النيابة إلى فتح النافذة كى يدخل الهواء النقى ، ويبدى ذلك الحاجب تأففه من رائحة اولئك الفلاحين ، الذين لا يعلوهم فى المرتبة كثيرا ، بل ويعلن فى صفاقة تكشف عن تغلغل محنة العدل الاجتماعى فى الريف ، انه ليس من اللائق السماح لمثل هذه البهائم دخول دور الحكومة . وكأن دور الحكومة لعلية القوم من السادة وتابعيهم من امثال الحاجب .

بقى ان نشير فى ختام هذه الدراسة انه ولئن بدت على عبارات توفيق الحكيم وهويتصدى لقضية العدل الاجتماعى فى الريف المصرى رنة من التهجم القاس على أهل الريف وفلاحيه ، فليس ذلك الا من أجل أن يثير عاطفة القارىء ووجدانه كى يتمرد على الصور التى يعرضها له مخضبة بالوان ساخنة وشديدة القتامة ، وان يدعوه إلى ان يسأل وماذا بعد ؟ هل من سبيل إلى اوضاع اجتماعية افضل تليق بالكرامة الانسانية التى هى من العدل الاجتماعى بمثابة توأم لا ينفصل عن شقيقه ؟ ◆

آراء الحكيم فى الذات والحرية والتراث والعالم

نبيل فرج

يمثل توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) ، فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، قيمة كبيرة لا خلاف عليها بين الكتاب والنقاد . تتجلى هذه القيمة أوضح ما تكون فى أعماله المسرحية الرائدة ، وفى مقدمتها «أهل الكهف» (١٩٣٣) . كما تتجلى فى روايته «عودة الروح» (١٩٣٣) ، و«يوميات نائب فى الأرياف» (١٩٣٧) ، وفى قصصه القصيرة ، وكتاباته الأدبية المتنوعة ، التى تفصح عن حساسية فنية بالغة الرهافة .

ولا سبيل إلى فهم هذا الانتاج الغزير ، الحافل بالأفكار والتجارب والرؤى ، إلا بالتعرف على المفاهيم النظرية التى طرحها توفيق الحكيم فى مجموعة من كتبه ، تناولنا منها ، فى العدد الماضى ، كتابه «فن الأدب» (١٩٥٢) ، بصفته أنضج تعبير عن هذه الرؤية .

وفى هذا العدد نتابع ، من خلال بعض كتبه الأخرى ، رصد أبعاد هذه الرؤية ، التى تشكل قسمات عالمه الفنى والفكرى ، الذى ينبع من السياق الاجتماعى والواقع التاريخى الذى عاصره ، سواء ايجابا أو سلبا .

ولأن الحكيم كان دائم البحث والتأمل على المستويين الابداعى والفكرى ، أو الفنى والنقدى ، فإن قدرة النقاد على تحديد المفاهيم الكلية التى صاغها الحكيم فيما كتب من نقد انطباعى ، وما تعرض له من قضايا ومشاكل ثقافية وسياسية واجتماعية ، ستضع انتاجه الأدبى بالتالى فى دائرة الضوء .

ومن ثم يسهل تحليل وتفسير وتقييم هذا الإنتاج ، بأعلى درجة من الدقة والوضوح ، خاصة وأن الحكيم من الأدباء القلائل الذين يضرب بهم المثل فى الإخلاص للفن ، بفضل تطابق موقفه مع أدبه ، وتساوق إبداعه مع أفكاره . . هذه الأفكار التى لم يتوقف طوال حياته عن إعلانها المرة بعد المرة ، إن فيما كتبه بقلمه ، أو قاله فى الأحاديث التى عقدت معه ، وجمع أكثرها فى كتب .

ولست أريد بهذا أن أعلى من قيمة الفكر النظرى على قيمة المبدع الفنان صاحب المكانة المرموقة ، لأن الحكيم المبدع ـ فى تقدير كل من كتب عنه ـ هو الباقى على الزمن . ولم تكن شهرته العريضة التى ملأت الدنيا وشغلت الناس إلا ثمرة فنه الذى قرأه وشاهده بعد ذلك باستمتاع كبير أكثر من جيل فى أنحاء العالم .

ومن البداية لابد من الإشارة إلى أن أفكار الحكيم التى تتضمنها هذه الكتب ، وطبقها فى مؤلفاته ، هى خلاصة تأملاته الذاتية البحتة ، ومعارفه المكتسبة من التراث الانسانى والثقافة المعاصرة ، وموروثاته العديدة التى وعاها ، واحتكاكه بالواقع ، ولو أنه نأى بها أحيانا عن الواقع ، وما فيه من مشاكل وطنية وقومية ملحة .

لهذا كان الحكيم يعيد سنة ١٩٨١ اصدار كتبه القديمة كما هى ، بعد نحو أربعين سنة من صدور طبعتها الأولى ، دون أن يرى أنها تحتاج إلى تغيير أو حذف أو اضافة ، كما حدث بالنسبة لكتابيه : «من البرج العاجى» (١٩٤١) و«تحت المصباح الأخضر» (١٩٤١) وغيرهما ، لأن هذه الكتب صورة ذاته المفردة ، وليست حصيلة معرفة متجددة ، تتغير من مرحلة إلى مرحلة .

وعلى المستوى الفنى ، فإن القصائد النثرية التى كتبها فى العشرينات ، وأهملها ما يقرب من أربعين سنة ، عاد ودفع بها إلى المطبعة لتصدر فى كتاب «رحلة الربيع والخريف» (١٩٦٤) ، حين تبين أنها تعبر عن وجدانه الخاص تعبيرا جليا . وسنعود إليها بعد قليل .

وباعتبار أن الحكيم ظهر فى غضون النقلة التاريخية التى سيطرت على الحياة المصرية والعالم فيما بين الحربين العالميتين ، وهى المرحلة التى أتت فى مصر عقب عصر الاحياء ، متخذة محاولات البحث عن الجذور ، فى غير انفصال عن العالم المعاصر ، فإن قضية القديم والجديد تعتبر من القضايا الأساسية التى واجهها كثيرا فى مؤلفاته ، وكان موقفه منها واضحا ، فى اطار الاجتهادات التى ساقها .

ووجهة نظر الحكيم ـ التى لا تنفصل عن اتجاهه المسرحى والروائى الذى استقاه من الشكل الأوربى الحديث ـ تتلخص فى أن الفن ينبع من الأرض ، من التقاليد وكنوز الماضى ، مع الاستيعاب الكامل للحضارة الحديثة .

إن الجديد يخرج من القديم ، إما بيسر أو بالقسر ، كما يخرج المولود من بذرة الأب ، ثم يكتسب شخصيته أثناء اتصاله بالأجواء المتباينة .

وعلينا أن ننظر إلى أعمال الحكيم فى إطار هذا المفهوم الذى يتعامل بلا حرج مع البنى الفنية المختلفة ، شرقية وغربية ، متوارثة من الداخل أو وافدة من الخارج ، بالطريقة التى تحقق التجانس بين العناصر الفنية

المتعددة ، وتحفظ أصول العمل المبدع كعمل انسانى ، يتصل بذات الانسان فى الكون .

والحكيم من الكتاب الذين يرفعون من قيمة التجربة العملية الحية ، أى الواقعية ، كمصدر للوحى والإبداع ، بينما لا يرى فى الكتب «الصفراء» ، إذا ما قورنت بالحياة والبشر ، إلا صحراء قاحلة ، يؤدى العكوف عليها إلى الانفصال عن المحيط الزاخر المفعم بالأحداث والألوان . ولا تعنى المحاكاة للقديم إلا العقم الذى لا يفيد .

واستلهام الواقع على ما فيه من نقص ، مثل استلهام المنابع الشعبية ، بمثابة إحياء أو بعث ، وهو أصعب منالا من الخيال ، شرط أن ندرك جيداً الفرق بين تدوين الوقائع بطريقة تقريرية سطحية ، كما يفعل الصحفى فى صفحة الحوادث ، وبين التعبير الفنى للأديب عن العواطف والمشاعر والاحساسات الانسانية الصادقة ، التى تكشف بقوة الملاحظة عما ورائها من قوانين وحقائق كلية خالصة ، تولد باسلوب الكاتب الأصيل ولادة جديدة مبتكرة ، لم يسبق إليها ، ولم تسمعها أذن .

والأسلوب الجديد ، أو الخلق الجديد ، عند الحكيم ، لا يتأتى لكاتب إلا بعد كفاح طويل من الصبر والبحث والكشف عن القيم الفنية والوسائل التعبيرية . فالعمل الفنى يختلف بشدة عن مادته الخام الأولية . إنه الخلق الجديد المستقل عن هذه المادة ، الذى يضيف إلى عالمنا قارة جديدة غريبة ، ذات ثراء لا عهد لنا به .

ويعترف الحكيم فى كتابه «تحت المصباح الأخضر» (ص ٨١) ، بأنه اعتمد فى أهم أعماله الروائية وهى : «عودة الروح» و «يوميات نائب فى الأرياف» ، على الواقع . . ذلك الواقع الذى لا يفهم فى صفائه إلا بالخيال والحقيقة التى لا يلمس جوهرها إلا بالحلم والنموذج الحى الذى ينتفع من الذاكرة .

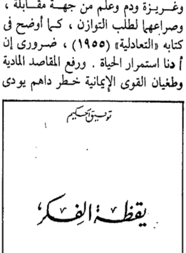
ولو رجعنا الى كلمة المؤلف التى وضعها الحكيم لمسرحيته المبكرة « المرأة الجديدة » (كتاب اليوم ، سبتمبر ١٩٥٢) سنطالع إشارة واضحة إلى أن قضايا العصر ومشكلات المجتمع كانت مبع الوحى له .

وبحسب هذا الموقف ، يرى الحكيم أن الأدب المصرى أدب صناعة . ويفهم من سياق كتاباته ان الصناعة مرادف الكذب والزيف كلاهما بعيد عن الفطرة السليمة ، ليس فقط بسبب العناية الزائدة باللغة والوشى والزخارف ، أكثر من المعنى والمضمون ، ولكن لأن هذا الأدب المصنوع حبيس الغرف المغلقة ، والمشاعر المنقبة ، لا أدب الهواء الطلق ، أدب الحياة والاشراقات الذهنية المضيئة الصادقة ، التى لا يتخفى فيها شيء ، بل يسفر فيه القلب والنفس عن أعماقهما ، ويتعرضان للتشريح أمام البشرية والزمن «تحت المصباح الأخضر» (ص ٧٢) .

يذكر الحكيم فى مواضع عديدة من كتبه أن الذات الفردية مقدمة على الجنس البشرى . ويرى فى مواضع أخرى أن الشعب هو الذى ينبت الفن ، ويحدد نوعه وكيفيته . وعنده أن جمهور المسرح هو الذى يوجد المؤلف المسرحى ، ويقع على الدولة ، بعد ذلك ، ان تكفل الازدهار للفن ، حتى تتقدم بالشعب .

ومثل هذه الدعوة التى تتحملها الدولة يمكن قبولها ، رغم أنها لا تدرك التناقض المحتوم بين الثقافة والسلطة ، فى مرحلة كانت الدولة تحتفى فيها — قبل الثورة — بالفن الرفيع للامراء والسادة ووجهاء المدن ، ولا تقدم للشعب إلا الفنون الهابطة ، التى تخاطب الغرائز والحواس .

والعالم فى نظر الحكيم فكر ومادة ، فن وحياة ، فنان وانسان ، حكمة وقدرة ، أو عقل وروح وضمير ودين من جهة ، وجسد وغريزة ودم وعلم من جهة مقابلة ، وصراعهما لطلب التوازن ، كما أوضح فى كتابه «التعادلية» (١٩٥٥) ، ضرورى إن أ دنا استمرار الحياة . ورفع المقاصد المادية وطغيان القوى الإيمانية خطر داهم يودى



بالحضارة وامكانيات التقدم والنماء ، ويعود بها إلى العصور الأولى البربرية ،التى يسودها سلطان الظلام . (سلطان الظلام ، ١٩٤٢ ، ص ٤٧) .

من هنا وقف الحكيم طوال حياته بعيدا عن الحياة ، إن لم يكن مزدريا لها ، يدافع عن القوى الروحية فى عصرنا «الملعون» ، على حد وصفه ، الذى تطغى فيه المادة «هذا العصر الذى لم يعد فيه مكان إلا لمن يستطيع أن يعيش فى الطين والتراب . . .» (تحت المصباح الأخضر ، ص ١٤٣) .

أما الحياة البشرية العالية ، التى أرادها الحكيم ، فتنهض على مجموعة من القيم المعنوية ، مثل : الحرية ، الفكر ، العدالة ، الحق ، الجمال . . يوردها كمطلقات ، منبتة الصلة بكل شيء .

ورسالة الأدب الحقة هى حراسة هذه القيم المطلقة من أى اعتداء ، والتحرك بالقلم عند استشعار ما يتهددها ، وابداء الرأى فى القضايا التى تمس تقدم الانسان ، وليس مجرد الخضوع للمآرب والمطامع الذاتية ، أو مجرد اصدار كتاب أو نشر مقال ، وإلا أصبح الكاتب مثل صانع القلل الفخار ، الذى يبيع انتاجه منها أولا بأول ليقيم أوده ، ولا يعدو الكاتب أن يكون ، بذلك ، فى أولى الأطوار الأدبية التى يطلق عليها «الصناعة اليديوية» .

ويدعو الحكيم إلى التفرقة بين النضال الشخصى المنعزل عن المجموع ، بدافع المنفعة الشخصية وحدها ، وبين النضال العام فى سبيل الفكر والمبادىء التى تتعرض للاهدار والسقوط ، وإن لم يلتزم فى حياته بذلك . فما أكثر ما صمت — بعد الثورة — إزاء انتهاكات معروفة على الملأ ، ثم وجد التبرير لهذا الصمت بغياب الوعى ، وهو عذر أقبح من الذنب .

ويأخذ على الصحافة الأدبية فى بلادنا ، فى ذلك العهد من الثلاثينات ، إنها بلا رسالة تنافح عنها ، أو تتحمس لها ، وترتبط بما تتضمنه من مبادىء ، كما تفعل الصحافة السياسية (الحزبية) .

كذلك يرى ان المجلات الأدبية ليس لها عقيدة فكرية تدافع عنها فى الظروف العصيبة .

وايمان الحكيم بالحرية فى الفن لا يختلف عن إيمانه بالحرية الفردية فى السياسة . ترجع دوافع هذا الايمان إلى دواعى النهضة

التى تطلعت إليها حياتنا الفنية والسياسية فى النصف الأول من هذا القرن . فلابد عنده من فتح كل الأبواب والنوافذ على العالم ، وتمثيل كل الأنواع والأساليب والأفكار والمذاهب ، لئلا يجمد الأدب ، أو تجمد الحياة ، فى قالب واحد ، مهما كانت قيمته ، لأن الحياة الفنية والسياسية لا تزدهر ، فى نظره ، إلا بتنوع الأساليب ، واختلاف الاتجاهات ، وتعدد المذاهب والمؤثرات .

ووقوف توفيق الحكيم على التيارات الفنية المحدثة فى عواصم العالم ، واستجابته السريعة لها ، لا يحتاج إلى اثبات على المتون ، حتى تلك التيارات التى تصدر عن اللا وعى ، ولا تخضع ، كما يخضع الفن الكلاسى ، للعقل والنظام الصارم .

فأثناء وجوده فى باريس فيما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٨ ، أغراه الفن الحديث ، فاتصل بالحركة السيريالية ابّان ازدهارها ، متجاهلا فى نفس الوقت التيارات الواقعية التقدمية ، وكتب تحت تأثيرها مجموعة من القصائد النثرية ، صدرت سنة ١٩٦٤ ، أعلن فى مقدمتها ضمنا تأييده لحركة الشعر الجديد فى مصر ، التى كانت محل صراع شديد بين الرجعية الفكرية المتمسكةبعمود الشعر ، وبين دعاة التجديد والثورة على هذا العمود ، وعلى كل ما يمثله من مفاهيم بالية تجاوزها العصر .

ولو لم يكن فى شخصية الحكيم واستعداداته الفطرية ما يتلاقى مع هذا الاتجاه السيريالى ، الذى يقدم الحرية على كل شيىء آخر ، لما تأثر به ، ولما جرؤ على كتابة هذه القصائد النثرية الغريبة على الحركة الثقافية فى بلاده ، التى لا تلتزم فيها هذه القصائد بوزن أو موضوع أو معنى ، غير ما تحمله ذات الصياغة ، وتخرج به على كل منطق .

وقد ظل هذا الطبع الذى ظهر فى شبابه الباكر ملازما للحكيم ، منذ أول عهده بالفن ، حتى بعد أن أنضجته السنون .

وليس بعيدا عن الأذهان تعاطف الحكيم فى الستينات مع تيار اللا معقول فى المسرح ، الذى يمثله أونيسكو وبيكيت وآداموف ، وكتابته سنة ١٩٦٢ مسرحية «يا طالع الشجرة» ، ولكن بتوجيه واستيحاء من الفنون الشعبية القديمة ، والفرعونيه ، والاسلامية ، والمصرية الحديثة ، ذات الطاقة الحيوية على تخطى



حدود الواقع المتطور ، بعدد من الحيل الفنية ، مثل تداخل الحلم بالحقيقة أو تباعدهما ، وتداخل الأزمنة ، والأمكنة ، والعلاقات المركبة بين الأشخاص ، على نحو أثرى هذا العمل بأعذب الايقاعات ، وأعمق الدلالات والرموز . .

وإذا نظرنا نظرة كلية إلى حياة توفيق الحكيم الفنية ، على مستوى ما نادى به من أفكار ، أو كتبه من مسرحيات لا تمضى فى الدروب المطروقة ، سنلاحظ أنه دفع ثمن عدم مسايرته لمسرح الفارس الهزلى والميلودراما المفتعلة ، التى كانت سائدة فى عماد الدين ، وتقبل عليها الجماهير .

ذلك أنه بعد الفشل الذريع الذى منيت به مسرحية «أهل الكهف» على المسرح ، عند افتتاح الفرقة القومية بها سنة ١٩٣٥ ، بدعوى إنها مسرح ذهنى ، يعتمد على الحركة الداخلية لا الخارجية ، ظل الحكيم غائبا عن منصات المسارح فى مصر ، يكتب مسرحياته بالفصحى للقراءة ، لا للتمثيل والفرجة ، فيما عدا سنة ١٩٣٨ التى قدمت له فيها مسرحية «سر المنتحرة» من إخراج عمر وصفى ، وسنة ١٩٤٩ التى قدمت له فيها مسرحية «اللص» من اخراج زكى طليمات .

ولم يشأ الحكيم ان يدحض هذه المغالطة التى تروج عن مسرحه ، أو يعدل عما يكتبه ، ربما لاعتبارات اجتماعية ، ولكى يتجنب وجع القلب مع النقاد والمسرحيين ، ويتفرغ للكتابة فقط .

وقد استمر هذا الوضع كما هو ، إلى أن حدثت النهضة المسرحية المرتبطة بثورة ١٩٥٢ ، والتى بلغت أوجها فى الستينات ، فوقف الحكيم ، من البداية ، على قمتها كرائد للمسرح الجاد ، باعتراف المسرحيين والنقاد ، خاصة فى تلك الأعمال التى تبنت فلسفة الثورة ، مثل : «الصفقة» (١٩٥٦) ، «أشواك السلام» (١٩٥٧) «الأيدى الناعمة» (١٩٥٩) ، أو التى نقد فيها بعض سلبيات الثورة ، مثل : «السلطان الحائر» (١٩٦٠) ، و«بنك القلق» (١٩٦٧) وغيرهما .

ولا شك أن روح الحكيم القلقة ، المكتشفة للجديد ، التى لا تعرف الطمأنينة أبدا ، هى التى جعلته لا يقبل أى عمل فنى فى التراث الانسانى كطراز أسمى يجب أن يحتذى ، ولا يرضى عن شيىء قدمه ، على ضخامة ما قدمه ، بل ويصرح بأن تجاربه فى الأدب والفن قد لا تؤدى إلى شيىء ، ويختم صفحات كتابه «سجن العمر» (١٩٦٤) بالتساؤ ل : «هل كان من الممكن أن أكون أفضل مما أنا فى مجال الخلق الفنى مع مثل هذا الطبع ؟» (ص ٢٨٨) ، و«لماذا لم أكن أفضل مما كنت ؟» (ص ٢٨٩) .

وكما كان الشاعر اللاتينى هوراس (٦٥ ق . م . - ٨ ق . م .) يدعو الكتاب والشعراء إلى التأنى والتريث فى الإبداع ، ويحضهم قائلا : «ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والاصلاح المتوالى بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر قص قصا محكما» (فن الشعر ، ترجمة لويس عوض ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٧ ، ص ٨٦) ، كذلك نرى الحكيم يؤمن بنفس هذا المبدأ ، ويوصى الكتاب من الشباب بعدم نشر أوراقهم قبل الأوان ، وحرق المخطوطات التى لم يكتمل نضجها ، أو سطرت بغير رجاء ◆

مسرح العبث عند توفيق الحكيم

بقلم : شكيب الخورى
ترجمها عن الفرنسية : محمود قاسم



مسرحية « يا طالع الشجرة ». . هى المسرحية الوحيدة التى تعالج موضوعا عبثيا عند توفيق الحكيم . وذلك عكس كل اعماله السابقة . فقد حاول الكاتب أن يغوص فى التضاد الدرامى بين مسألتى الحياة والموت فى جو اسطورى ليبين لنا لا معقولية الانسان . مضيفاً أن الذى اختار البحث عن اللا معقول سوف يفشل وقد استلهم الحكيم مسرحيته من الأغنية الشعبية التى تبدأ على هذا المنوال .

يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة

تحلب وتديني
بالمعلقة الصيني

وقد الهمت نفس الأغنية الشعبية – من ناحية أخرى – فى سنوات الستينات مسرحية طليعية للمسرحى العراقى يوسف العانى وكلمات الاغنية تندرج فى هذه المعانى : « يا لوح . روح على مهلك . وخدنى عند اجدادى . الشيوخ الاصلاء . يدونى هدوم وحلاوة . وأينما وضعت الحلاوة . سأضع حصالتى الصغيرة . يلزمنى مفتاح لحصالتى . والمفتاح عند الحداد . والحداد عاوز فلوس . والفلوس عند العرسان . والعرسان فى الحمام . والحمام عاوز فانوس . والفانوس واقع فى البير . والبير عاوزله حبل . والحبل فى ودن التور . والتور عايز برسيم . والبرسيم فى الجنينة . والجنينة عاوز ميه . يارب رخها رخها »[٢]

وقد طرح الحكيم تساؤلا يحمل نفس المعنى الغير معقول للأغنية الشعبية . فرغم ان هذه الاغنية يرددها الاطفال فى سن مبكر . الا أن أحداً لا يمكنه ان يفسر معناها . وكما يقول الحكيم : لا يمكن لأحد أن يفهم معنى هذه الأغنية . حتى اكثر النقاد ذكاء . لا يمكنهم أن يؤكدوا أن شجرة يمكنها أن تحمل فوقها بقرة .

هذا الموقف اللامقعول . رغم ذيوعه بين الأطفال منذ قرون وقرون . هو نفسه . الموقف الذى جابه الحكيم فى مسرح العبث وقد دفع هذا الموقف اللامعقول بالحكيم ان يتبنى العبث . رغم انه انتهى فيه ان هذا المسرح موجود بالضرورة .

ومن البحث الدقيق . استطعنا أن نصل الى اغنية « يا طالع الشجرة هى أغنية رعوية . كانت تردد قديما فى مواسم الخصوبة والعطاء . وقد انتقلت هذه الأغنية من زمن لآخر من خلال الشعوب التى تفسرها . كل منها حسب منظور وحاجاته الخاصة . اسطورة الرب المحبوس كما يؤكد الدكتور كونتنو الذى قدم لنا معيار التشابه الموجود بين الاغنيات الرعوية . يقول كونتنو : « يقودنا هذا الى اسطورة بالغة القدم فى بلاد الكنفايتين . فى عصر الإله تموز وابان إزدهارها . فالإله هاى تاو الذى كان يعبد فى منطقة بيلبوس ابان النصف الأول من الالف الثالثة قبل الميلاد . كان هذا الهاى تاو الها عربيا . عرفه المصريون جيدا . وهو موجود بصورة واضحة فى اسطورة اوزوريس . فى مقطع الاله المحبوس داخل شجرة وينتظر وصول المساعدة من القصر الملكى . جاءت هذه الاسطورة من آسيا إلى مصر فى فجر تاريخها . وهى تعطينا ملمحا عن الهويات المتعددة التى كان يمارسها عبدة تموز مع مختلف الأرباب »[٣]

والبقرة هى رمز آخر للعطاء والخصوبة . والتى انتهت بالظهور فى آسيا . خاصة الهند . أصبح هذا الرمز موجوداً فى مصر . حيث يمكن أ نجد فيها معادلا بعد اوزوريس .

وفى هذه المسرحية تكلم الحكيم أن الخصوبة والنماء قد ظهرتا فى التقاليد المصرية القديمة مرتبطة « بعبادة اوزوريس »[٤] . هذه الدراما التى تمثل الموت والبعث عند

اوزوريس » . فى ابيدوس . تمثل رمز الموت والحياة .

ولم يستلهم الحكيم الرمز من هذه الشخصيات الاسطورية قدر استلهامه للمعنى الثنائى المرتبط بالخصوبة والموت فيما يتعلق بمعنى الحياة . كما أشار المؤلف إلى السخرية التى وضعت الانسان فى مواجهة اللعنة المرتبطة بوجوده .

لم يستطع الحكيم ان يقدم فكرة سياسية هربا من الرقيب . خاصة ان الرمز لم يكن مستخدما فى المسرح المصرى قبل « يا طالع الشجرة » وكان يمر بفترة صعبة وكم عانى الكاتب أيضا من مشكلة التعبير والتأكيد عن ذواتهم . لذا فقد وجد الحكيم الحل فى الرمز واستطاع ان يوصل همسه السياسى إلى صفوة المشاهدين .

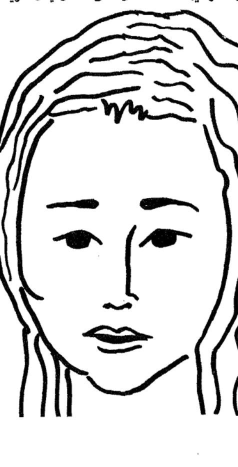
وقبل ان يتعرف المصريون على مسرح يوجين أونسكو . كانت مسرحية الحكيم قد لاقت نجاحا هائلا فوجد هذا المسرح طريقة وهويبتعد عن الطبيعية . وبأسلوب تعليمى كامل . وبعد هذه المسرحية عرف المصريون موضوعات رمزية أو مأخوذة من الفولكولور والادب القديم »(٥)

اراد الحكيم فى مسرحيته ان يعيد ردم الهوة التى فصلت السلطة عن الشعب . وطموحات كل من الطرفين .

وكان نجاح الحكيم مثلما تكلم عبد المنعم اسماعيل تأكيداً على حساسية المشاهد فيما يتعلق بالمواقف المضادة للسلطة .

وقد ظهر الجانب« العبثى » عند الحكيم فى ان هناك أشياء أكثر جسامة وعمقا مما يبدو على السطح . لأنه لمس مشكلة الأنسان والمعرفة .

فالعلاقة القوية بين الزوجين - بطلى المسرحية - هى المضمون الحقيقى فى الاسطورة القديمة . انها علاقة تبدو فى بعض الأحيان أشبه بتلك التى بين غرباء . تفصلهما هوة كبيرة . مثلما حدث فى مسرحيتى « التحريف » و « الهروب » لأداموف الذى عبر عن نفس الفكرة بهذه الجملة « لا أحد يسمع أحداً » . وجذور هذا النوع من العلاقات موجودة بشكل تعبيرى عن تشيكوف معبراً عن الصمت الذى يخيم فوق شخصياته . وهو - دائما - أفضل من فيض المشاعر . لذا فان شخصيات تشيكوف تعيش فى مواقف تجبر فيها على التزام الصمت إما الحوار عند الحكيم - فهو على العكس - يؤدى إلى الخلاف . يجب اذن الا نعتمد على الروحانية الحية . ولكن أن تختبرها . لذا فان الشىء الذى يظل سريا - عند



تشيكوف - أو عند أداموف . فانه يصبح محنهما عند الحكيم فى شكل طرفين غير متقابلين . وهما هنا : الشعب والسلطة .

وقد لمح الحكيم ان ثورة ١٩١٩ كانت الحكم الذى أجهضته الجماهير . وقد تكلم عنها على لسان الخادمة : « كانت ستولد من اربعين سنة .. ولكنها لم تولد » ص ٣٦ ويشير المعنى بسرعة أن الفتاة لم تولد بعد . اما الرمز فهو ان مصر الجديدة لم تولد بعد . وربما لن تولد أبدا . فثورة ١٩٥٢ لم تقدم شيئا . ومصر الجديدة ربما لن يتحقق وجودها قط . ولكن الأمل الذى وضعه الحكيم فى ثورة المستقبل ربما يطيح ببعض التشاؤم . فالخادمة - رمز القوة الشعبية- تضيف : « انها تراها ولدت كل يوم ، وتولد كل يوم .. » « ص ٣٧ » . ولم يبق للحكيم الخائب الرجاء سوى الحلم . والأمل . واليس له الحق فى بعض الحلم ؟

كان لمصر ملكا أجنبيا . وجها متكلفا . اما الان - فى زمن المسرحية - فهناك حكومة . ذات ايدولوجية سياسية محدودة . ولكنها عريبة - والمرأة - رمز مصر - « ورثت البيت من زوجها السمسار (ص ٣٨) كما تقول الخادمة . ويحدد الكاتب النظام الذى عهدته مصر . فالسمسار هو الرجل الذى يستغل شعب وثروات مصر .

وفى عهد ثورة ١٩٥٢ . بدأت مصر فى معاناة مشكلة جديدة بالنسبة للسلطة . وهى مشكلة التعبير الديمقراطى . مشكلة الأحلام التى لا يمكنها ان تتحقق :

الخادمة : كل عقلها (الزوجة) فى بنتها ...

المحقق : وسيدك ؟ بها در أفندى ؟ ... ما رأيك فيه ؟

الخادمة : كل عقله فى شجرته ... ص ٣٧

الزوج والزوجة لا يفكران سوى فى الخصوبة . الزوجة فى ميلاد مصر الجديدة . والزوج فى خصوبة الشجرة . أى فى الانتاج . فالأم تغزل رداء من أجل ابنتها بهية التى لم تولد بعد . رداء أخضر مثها . يلتقى فيه

القديم بالجديد . انه امل مصر حسبما ترمز بهية . إلى كل سمات الشرف . إلى مصر .

وينقسم المشهد الأول بين الـزوجين إلى مستـويـين : ذلـك الـذى يتـعلق باللقاء . وذلك المتعلق بالفراق . فاللقاء فى نفس المكان يعبر عن الحياة بصفة عامة فوق نفس الارض وفى نفس الزمن . ولكـن الاهـداف لا يمكن ان تتحقـق . فـالفـراق - من النـاحيـة النفسيـة والايدولوجية . يمثل المسافة الفاصلة بين السلطة والشعب . وعـدم التفاهم الذى ينسف كل الجسـور فيقوم صمت مـروع بـين الطـرفـين . ومـا يـرعب السلطة - هو التضاد بين هؤلاء الذين مـع أو ضـد الثـورة . « هنـاك معيـار للسعادة الزوجية . ولا يخيب ابدا . انه التفاهم المتبادل » ص ٦٦

وبينما تتكلم المـرأة ذات الـرداء الاخضر عن ابنتها . فان الرجل يتكلم عن جسم السحلية[٤] . (والسحلية رمز مصرى قديم يدل على الخصـوبة التى تعود فى فصول الخضرة :

الزوجة : ما رأيك فى ثوبها الاخضر . هذا الذى نسجته لها بيدى ؟ (لم يكن بديعا على جسمها الصغير ؟ !

الـزوج : جسمها الصغـير يكسـوه دائمـا هـذا الثـوب الاخضر .. صيفـا وشتاءاً . حتى عندما تتجرد الشجرة من ورقهـا الاخضر . تظـل هى فى لفـة فى اخضـرارهـا ، وهى تهبط إلى سكنهـا ا سفل الشجرة ..ص ٤٨

صوتان متعارضان فى رؤيتهما للحياة والارض . ولكنهمـا يلتقيان فـوق نفس الارض .. مصر .. : الزوجة : نعم ... يا عـزيزى .. مـا أجمل بهيـه فى ثـوبهـا الاخضر على جسمها الصغير ! ..

الـزوج : انى اراها دائمـا جميلة فى جسمهـا الصغير المكسـوبـا لاخضـرار الـدائم .. وفى عينيها الـلامعتين بهـذا البـريق العجيب ... انها رائعـة حقـا الشيخة خضرة ! ... (السحلية) .

الزوجة : نعم .. انها رائعة حقا بنتى بهية (ص ٤٨)

وارتباط الرجل (الزوج) بشجـرته يعـود إلى ايمانـه الـدينى يعنى الحب بالنسبة له . والزواج . والفن والعادات والتقـاليد والمـوت . والشر . والحيـاة

يوجين أونسكو



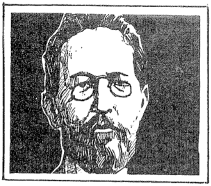
والخير والاخصاب . وكل هذه الاشياء الانسانية .

« يـوجـد التعبـير الـدينى للنبـات (بمعنى القدسية اللازمة الوجوب ازاء الخضرة) ايضا فى الـدين من الرمـوز منـهـا (الشجـرة الكـونيـة) . أو الاسطـورية الميتـافيـزيقيـة المتعلقـة بشجـرة الحياة المـوجودة فى التقـاليد الشعبية . والمعروفة تحت أسم « نزهة شجـرة مايـو » و « حـرق المـراعى » . وتـرتبط التقاليد الزراعيـة فى الايمان بفكرة أصل الانسان النباتى . والعلاقة العرقية الموجودة بـين بعض الاشجار وبـعض الاشخـاص أو المجتمـعـات الانسـانيـة فى الخـرافـات المتعلقـة بخصوبة الثمار والزهور فى الحكايات . حيث يتحـول الأبطال الـذين قتلوا إلى نباتات . »[٧]

وسرعان ما نكتشف الحدث العام فى أن الـزوج قد استخـدم جسد زوجتـه كوعاء من أجل اخصاب شجرته وهـذا الرمز يربطك كل شعور المصريين لعاداتهم المليئة بالاساطير والخطابات السرية . فاذا كان للعبث أصل فإنـه قد ولـد فى الاسطـورة . وفى الشعـائر والايمـان . ولهـذا فإنـه مرتبط بـالفعل بـالمجتمع المصرى الذى أثرى ارضه بـالاساطـير القديمة .

الشجرة ، السحلية ، الفراق المختفى تحت غطاء يبدو مفهومها . هى جميعا عنـاصر مؤكده لـرمز . زوابـع الإنسان بالارض . فالزوجة التى تختفى فى نفس الوقت تنفث فيه السحلية من مأساتها الاسطـوريـة تـعبـر عـن المنفـى فى

انطوان تشيكوف



الاسطورة . وهذا يحدث ايضا للمشهد والأرض التـى يـغلفـهـا الضبـاب الاسطـورى : حيث تشكـل الاسطـورة الهـوية الانسـانية والـدافع لمعـانـاة الشعب .

هناك ايضا شخصية الدرويش الذى يخرج بين شخصيات عديدة : الثور . وكـاهـن المعبـد المصـرى القـديـم . والمشـاهـد . والحكـواتى الشعبى . والساحر :

المحقق : رجل يعرف كل شىء ويرى كل شىء ...ص ١٢٦

وتتمثـل مصر فى كل هـذه النمـاذج الثلاثة : الشجرة ، السحلية ، البقرة . ويشـير كـل هؤلاء الـثلاثـة إلى الكـرم والعطاء . واحيانا يحتوى معنى واحدا فى رموز عديدة . فالقطار يمثل الوطن . والارض ترمز إلى المولد والحياة .

الدرويش : القطار الأصـلى .. الذى قام قبل هذا القطار الفرعى .. الا تعرف ذلك ؟ ! ص ٨٠

وهو ايضا رمز إلى الكهولة والعجز :

الدرويش : إنه يـعـرف (القطار) ، السـير .. السير .. السـير .. السـير .. السـير ..اليس من الخير لـك ان تكون قطاراً ؟

[الزوج فى دور المفتش]

المفتش : لقد كنت قطارا .

الدرويش : عندما كنت طفلاً

المفتش : نعم

الدرويش : ولم تشعر بالسأم ؟

المفتش : لا ...

الدرويش : نعم .. ما احلى تلك الايام التى كنا فيها قطارات !

المفتش : كان يمسك بعضنا باذيال بعض .. ونظل طول اليوم نسير فى الطرقات . نصفر وننفث الدخان من أفواه صغيرة .. ولكنها لا تتعب .

الدرويش : القطار لا يتعب .. ولكن الركاب هم الذين يتعبون (ص ٨٧)

لقد اصاب القطار (الحياة) شيخوخة من فتحات الملل . فهاجمته الكهولة فى كل عناصره فانهت وجوده مؤكدة قانون الحياة .

كما تعرض المسرحية مسالة الموت فى صفاء شرقى خالص . من خلا بساطة الايمان الكامن فى القلب .منتظراً لحظة السكينة الابدية :

المفتش : (...) هل تسمح ان اكون من مريديك ؟

الدرويش : لماذا ؟ ...

المفتش : لأنى اشعر وأنا فى جوارك بالطمانينة .

الدرويش : أنت لست فى حاجة إلى الطمانينة .. فمن يركب القطار دون انتظار لمحطة الوصول ... هو دائما مطمئن ... ص ٨٥

وعندما يغزو الياس الانسان ، فإن هذا الاخير يلجأ إلى الإيمان فى وعى الانسان . فيؤكد ان الدين يسود - فى المقام الاول - السلوك وان الحنين للدين يبرز التعارض بين الولاء للايمان الدينى أو الولاء للايدولوجيا السياسية . وهذا الصراع الداخلى الممزق لداخله ، يدفع الانسان إلى صنع نهاية لهذا الانتماء المزدوج . ويختار الخلاص من هذا النوع من ازدواجية شخصيته :

المفتش : يا سيدنا الشيخ .. انقذنى .. انقذنى بربك ! ...

الدرويش : انقذك ؟ ...

المفتش : نعم .. انقذنى من شخص يزعجنى ..

الدرويش : إنه معك دائما .

المفتش : نعم ...

الدرويش : لا تفهم ما يزيد احيانا ...

المفتش . لا أفهم ما يريد

الدرويش : ولكنه يزعجك

المفتش : يزعجنى ويخيفنى وأخشى ان يضلنى يوما .

الدرويش: اعرف .. اعرف .. ص ٨٨



ويختفى المؤلف خلف الرمزكى يدين السلطة . ويلمح - عبر الشجرة - بعملية تخطيط الانتاج أو الميزان الثقيل الواقع على كاهل الاشخاص . والذى ينتهى إلى أن يصبح مقبرة للشعب . فالزوج الحالم بالعمل دون أن يدع شجرته تنمو وتأتى له بالثمار يتجاهل فى الوقت نفسه العلاقات الانسانية . بينما الزوجة تربط بين العلاقة بين السلطة والشعب . وهكذا يعرف الحكيم الموت الروحى الذى أصاب المواطن :

المحقق : انت المرتكب لجريمة قتل ! ... قتل زوجتك ! ..

الزوج: قتل زوجتى ؟ ! ما هذا الجنون يا حضرة المحقق ؟

المحقق : الم تعترف بذلك الآن ؟

الزوج : انا اعترفت ؟ !

المحقق : الم تقل الان انك دفنتها تحت هذه الشجرة بعد ان قتلتها ؟ ! ص ٦٦ .

ومن ازدواجية الاشخاص - الزوج والمفتش - تظهر هوية الزوج التى تنحو فى وسط متحفظ من العرف الدينى والتقاليد الجامدة . فهذا رجل مخلص لشجرته . ولكنه يطبق المبادىء بنظام مغاير لتربيته وأصالته . ومن هنا ياتى الإلهام والصراع الداخلى . ومن ناحية اخرى فهذا الرجل لم يستطع التخلص نهائيا من المفاهيم المغروسة فيه . أو ان يتحرر تماما من جذوره التى تربطه بالماضى القريب والبعيد . طالما ان السلطة تطبق « فلسفة العصر » (ص ١٠٣) الجديدة والهامة . مرتبطة بهذا المفهوم . « فلسفة » جين يدين زوجته حتى الموت :

الدرويش : ان القتل لأسباب فلسفية شىء كالعرف فى عصرنا الحديث « ص ١٠٣) والحكيم بهذا ينتقد بعنف نظام ثورة ١٩٥٢ . ولكن - من هذه الواقعة فإنه يعتبر من المتحفظين . ويبدو ظهور الدرويش فى لحظة المغاناة الكبرى - عندما يقتل الزوج امراته - كظهور الايمان الدينى . فإن اللجوء إلى - أو هجران - الدين . مثل ترك الانسان نفسه فريسة للندم عقب ارتكابه الشر .

وتمثل عودة الزوجة مدى الارتقاء فى العبث . ويقرب الدراما من فك عقدتها . وذلك ان الانسان يلجأ إلى الجنون هربا من مصير حيث تثير عودة الزوجة عند زوجها دهشة واحساس بالخطأ . مثلما حدث فى بعث اوزوريس . ومن جديد تطفو مسالة الحياة والموت على السطح كى تضع الانسان امام المسالة الابدية بلا جواب . وامام الدهشة والفراق والجهل . يفقد الزوج توازنه ويصبح قاتلا . مؤكدا جهله من خلال جريمته . فهو لا يعرف اين أخفى زوجته ثلاثة ايام . والأسئلة التى يطرحها فى هذا الموضوع تجعله اكثر جهلا . فالموت يأتى له كوسيلة أخيرة لعلاج المشاكل المستعصية التى من المستحيل فهمها . انه عبث العقاب الواجب فى الطبيعة الانسانية . التى تمنح الانسان الشجاعة فى لمس شجرة المعرفة » :

المفتش : الواقع ان كل شىء وقتئذ بدا وكأن له معنى .. ولست أدرى لماذا انهار كل هذا الآن .. ص ١٢٧

وكل هذه الحقيقة هى باب نحو جهل جديد :

الزوجة : وكنت انت تظل طول حياتك مستريح البال تعتقد ان قرائنك وشبهاتك ودرويشك وشهادته وكل هذا الخلط ولا تؤاخذنى .. اشياء حقيقية لها معنى .. اليس كذلك ؟ ص ١٢٨ وغير التقاليد يستكمل الحكيم فى عرض العلاقة الغامضة بين الزوجة والسحلية اللتان اختفيتا تماما . ويعطى رحيلها للزوج فرصة التحرر السلبى . حيث تصبح موضوعا للمعرفة :

الـزوج : ... اتتصـورين ان هـذا ممكن ؟ ان اريح دماغي وانام أو اعمل أو آكل واشرب دون أن ادير في رأسي هذا السؤال مرات ومرات ؟ ص ١٦٠

ثم أضاف : ان مجرد تركي بغير اجابة عن سؤالي البسيط لن يدعني أهدأ .. هل فهمت الان ؟ ص ١٦١

الزوجة : لا . لم اكذب .
الزوج : عندما قلت لا ، فهي حقيقة لا ..
الزوجة : ثق من ذلك ..
الزوج : اني واثق .. بقي اذن اجابتك عن السؤال الاول : اين هذا المكان ؟ هذا المكان الذي كنت فيه ؟ .. ولكنك هنا تلـزمين الصمت .. الصمت القـاطع .. الصمت المخيف .. المفزع .. المرعب ! .. ص ١٦٣

شيء محـزن . فـرغم خبـرة الحكيم الطويلة في عالم المسرح . فانه يمارس اللعبة وهو يتـدهش كمتفرج بسيط . وذلك مثل دهشة مايكل انجلو امام تمثال موسى

اما مزج الازمنة والاماكن فهـو مبدأ أدخـل إلى المسـرح الطليعي – الـذي أصبحت وحدة المكان جزءاً منه – الذي تعود اليه دون يكـون موجـودا . ففي الواقع . فان الرحيل الفعلي . هو المكان الذي يتوقف عنده الزمان . ونترك فيه انفسنا أحراراً عبـر الفكر . والهلـوسة هي عنصر اساسي في مسرح العبث سواء الهلـوسة الواعية أو الغيرواعية . انها الأمل الأم الانساني في المخلّص والخلق النقي . ولكن من ينغلق داخـل وعيـه يرى أن الوعي هو الظلام الذي يصبح الـواقـع فيـه غـير حقيقي إنـه المنطق المتشكل الـذي يكـاد أن يصبـح غـير منطقي . انه انسان اللا معقول الـذي يـولـد في عـالم منطقي . وهنـا يـأتي الصـراع بـين الـوعي الملمـوس ولا معقولية الانسان حول الوجود وتطرح الطبيعـة دائمـا هـذا المـزيـج وهـذه التركيبات : حالة البارحة التي تنبع من الاحلام والهلوسـات ، أجساد جـديدة فـوق أجساد . صـراعات قـاتمة تؤكـد عبثية الحياة .

وهكذا فان كل ما هو حقيقي . يكون لـه معيار آخـر . قـد يحـدث صـدمـة [الصدمة هنا هي كل ما يثير دهشة في كـل النوعـين : الطبيعة والانسـان] ، وكل ما ينتج عن اخلال في التوازن . او التحقيق المباشر للذات . وهـذا الموقف التقدمي كثيرا مـا يعبث بين الصـدمة واللحظة التالية لها . انه الحوار الذي يبـدأ من حدوث الصـدمـة ومـا يـأتي بعدها . والمسافة بين كل هذه النقاط هي الدهشة .

وايمـانـا بـأن الحقيقـة هي الشيء الاكيـد . فان تسـاؤلات الزوج تطـرح السؤال فيما يتعلق بالقوة الخفية التي تحكم وتأمر الطبيعة . وهي تخصبها . وتميتها ثم تبعثها . فإلى ماذا يرمز المكان الخفي الذي أختفت فيه الـزوجة هـل الموت أو العبث ؟ لا يمكن لأحد أن يفك سر العدم . الرمز كالعادة يعكس وجه الانسان الذي له وجه آخر على الأرض : الرمز والتقاليد يؤكـدان علاقـة الارض بمسألة الحيـاة والموت . نفس القـوة التي تسلكها الطبيعة يسلكها الانسان أيضـاً . مع اختـلاف واحد أن الأرض صلدة صامته . اما الانسان فانه يعاني حتي في صمته .

وهكذا تتمكن مأسـاة الانسان تحت وطأة الجهل . فالانسان لا يعـرف كيف يواجه أو يتجنب هـذه القوة الخفيـة التي تحيطه الا بسلاح الجنون .

وتعـود أسطورة البعث من جـديـد ذات يـوم عقب عودة المـرأة . وخروج زوجهـا من السجن . انهـا الحـركـة الدرامية الأشبه بتفتح الزهرة عند قدوم الربيع . تبـدو تمامـا كأن سـراً يرتبط بحرية الزوج متمثلة في كرم الارض التي تتجدد في كل فصل وكأنها تجدد الانسان

وهكذا يربط الحكيم البناء الدرامي بـالاسطورة ذات المنـابع الحضـارية . وكـأنه تـوافق بين الانسـان والطبيعة وقاعدة لـلايمان . تقـول الاسطورة ان الانسـان يمكن ان يبعث من جـديـد . وهومهم في الحياة المعـاصرة أكثـر من المـاضي . ولكن الانسان – فيمـا يتعلق بالاختيار المـرتبط بحريتـه – يـامـل في المعرفة الاكيدة من خلال حريته . وهكذا فـإنه يلقي بنفسـه في الفراغ . ويبـدأ الحدث من جديد بشكله العبثي .

ان الحكيم يـرغب ان يؤكـد وجهـة نظرة حول الانسان ، يريد ان يبين أن الانسـان قد اضـاع السمات الـلازمـة للاتصال وان العزلة والفـراق قد حـلا محـل التفـاهم والمشـاركـة . وسيظـل الانسان معزولا . وستظل أبوابه مغلقة وهو يواجه مشاكلـه ومتاعبـه وحده . دون اى عـون مـن المجتمـع , وتبدو الرؤى وهي تصرخ في وادي يتردد صداه في الجنبات ◆

الهوامش

هـذاالنص مأخـوذ عن فصـل في كتـاب بعنوان :
CHAKIB ELKHOURY, LE THEATRE ARABE DE LIAB-SURDE . ED. NIZET
PARIS

من المهم ان نشير ان صفات مسرحية يا طالع الشجـرة . . المأخـوذ منها النصوص هنـا هي الصفحات العربية من طبعة عام ١٩٦٢ . وان شكيب خوري قد ذكر في دراسته الصفحـات المأخوذة عن الترجمة الفرنسية . . علما بأن نص المسرحية هنا هو نفسه المكتوب باللغة الفرنسية كما كتبه الحكيم وليس مترجما عن الفرنسية . اما بالنسبة لـلأغنية الشعبيـة العراقيـة فقد تـرجمنا معناها بالتقريب وذلك لصعوبة الحصول عـلى العدد الأول من مجلة المثقف العربي . .

(١) ص ٨

(٢) مجلة المثقف العربي العدد الأول . مارس ١٩٧١ . ص ١٤٠ بغداد

(٣) DR G. CONTENAU, LE DE-LUGE BABYLONIEN ISHTAR AUX ENFERS, LA TOUR DE BABEL P. 104 — 105 , PARIS

(٤) M. ELIADE, TRAITE IE DERE-LIGIONS, CHAPITRE. RITES ET SYMBOLES CELESTES.. P.91 ED. PAYOT

(٥)عبد المنعم اسماعيل . الدراما والمجتمع في مصر المعاصرة . المقدمة . ص ١٨ . القاهرة .

(٦) ترجمة كلمة سحلية الى النص الفرنسي كالتالي SERPENT وهي تعني الثعبان . وهذه الترجمة موجودة في النص الفرنسي للمسرحية المترجمة .

(٧) MIRCEA LLIADE , TRAITE D, HISTOIRE DES RELIGIONS , PAYOT



نصوص من وثائق توفيق الحكيم :

فى طريق عودة الوعى

● « أرجو ألا يسمينى أحد يمينياً أو يسارياً . فأنا لا يمينى . ولا يسارى بمعنى أننى لا أستطيع أن أضع لافتة . ولكن عندما تحاسبنى حاسبنى على هدفى فى الحياة . وسأقول لك فى هذه الحالة : هدفى مع التقدم لا مع التجمد ولا مع الرجعية . التقدم ببلادنا العربية كلها : والتقدم البشرى الإنسانى . وما دمت قد قلت : التقدم والتغيير المستمر والحركة المستمرة ، فلن يكون هذا فى الاتجاه اليمينى ، ولن يكون إلا فى الاتجاه اليسارى .

لكن لا زلت أصر على ألا يدعونى أحد يمينياً أو يسارياً لأن معنى هذا أننى أتقيد ببرنامج معين . من يضع لى هذا البرنامج ؟ لا أريد أن أجد نفسى مجروراً إلى الأحزاب . وهذه مسألة تخصنى وحدى . فأنا مع التقدم والتجدد لبلادى وللجنس البشرى . وبهذا المعنى لا أرفض أن يقال أننى « ليبرالى » من حيث الفكر الحر »●

(ص ٨٣)

● « الأصل فى الإنسان أنه يمينى ، واليسار هو الطارىء . . كيف ؟ - الأصل فى الإنسان الأول عندما ما يولد طفل . . فهو يمينى ، يعنى يريد الأوضاع كما هى ، وبعد ذلك يكبر على أوضاع قائمة وقديمة فيقال له جدك كان يعمل كذا ؟ والمسائل كذا . أما اليسار كما أفهمه أنا فهو التغيير الطارىء يريد أن يعمل ما يريده ، يريد أن يغير . فإذا بحثت عن ماضى اليسار ، وفى أى زمن كان ، سنرى أن ماضى اليسار على هذا المفهوم يرجع إلى أيام اخناتون ، لأن اخناتون جاء فلقى أوضاعاً مستقرة فى عبادة آمون ، ولقى الكهنة مسيطرين وقد وضعوا تقاليد معينة ، وأن لهم قوة كبيرة لأنهم هم الذين كانوا يحكمون من وراء الفرعون . فجاء اخناتون - كيسارى - لأن اليسار هنا يعنى الذى يريد تغيير وضع قائم وجامد - . الأنبياء كانوا كلهم فى عصرهم . يساريين ، أى مجددين .

مثلاً محمد وعيسى – جاءا للتغيير يعنى تغييراً وضاع استقرت فى المجتمع ويجب إصلاح هذه أوضاع والأفكار والعقائد القديمة بتغييرها بعقائد وأفكار جديدة »●

(ص ٥١ : ٥٢)

● « كلمة اليسار فى مصر شوهت لأنه لاضباط ، ولا رابط لها حتى صارت تهمة . العملية إذن عملية عدم ضبط للمعانى وتحديد للكلمات ، ولذلك لم أكن أحب أن أستعمل كلمة يسارى ويمينى لأنها تأخذ معانى أنا لا أقدر أن أضبطها . ولذلك أنا كنت أقول أنا لا أعرف هذا الكلام ولا أحب هذه اللافتات . أنا خذونى بالسلوك والعمل . لكن لا تأخذنى بالأشكال . وعدم ارتباطى بالشكل السياسى فى ثورة ١٩٥٢ هو ما يفسر موقفى » ●

(ص ٥٣)

● « أول شيء يجب أن يصنعه اليسار هو أن يتحرك من الواقع وليس من النظريات والأيديولوجيات . يجب أن يعمل على أن يعرف الناس أين توجد مصالحهم . على اليسار أن يتجنب الانطلاق من نظريات والايديولوجيات . نقطة البدء ليست أن يعرف الرجل العادى أن اليسار ينتسب إلى ماركس . ولكن نقطة البدء أن يعرف الناس أن اليسار هو الذى يدافع عن مصالحه المحددة . ومن ثم فيما بعد إذا اكتشف الناس أن اليسار ينتسب إلى ماركس أو إلى هذا المفكر أو ذاك ، فإن هذا سيكون أفضل »●

(ص ٧٥)

● « هناك من يقول : الناصرية لا أحد يمسسها ؟ إن الذى يدافع عن الناصرية فى هذه الحالة هم الناس الذين لا علاقة لهم بثورة ولا اشتراكية . . جماعة يستغلون صندوق النذور ! وطلعوا اليوم بشىء اسمه الفكر الناصرى ما هو إلا مجرد راية للوصاية على عقول الآخرين . انما يوم أن تجعله (عبد الناصر) بشراً قابلاً للمحاسبة . . . وتقول نعم هذه ثورة ملكى ، ملك الشعب وليست ملك عبد الناصر فهنا لا بد من أن نفتح الملف ونرى كيف اتجهت الثورة فتسأل : لماذا فشلت هذه العملية ؟ وماذا حدث فى هذا الموقف بالدقة ؟ ولماذا فعل عبد الناصر هذا . فإذا تمت المحاسبة بدون دفاع عن العيوب وتبرير للخسائر وبحث موضوعى سنجد أن هذا الرجل مسئوليته تضاءلت ربما إلى حيز ما كان يمكن أن نتصور درجته ، وان درجات كبيرة من المسئولية قد تقع على الآخرين » ●

(ص ٦٠)

● « اننا نحتاج اليوم إلى ثورة علمانية ، وإلى اعادة العقل ، سيطرة العقل ، اعادة الطريقة العلمية لا الطريقة الخرافية . فمن الذى سيتولى اليوم هذه المعركة ؟ إذا عهدت إلى اليسار بهذه المهمة سيقال الملحدين ، فإذن هل نعيد الليبرالية لتساعدنا فى المعركة ضد هذه الخرافية الثقافية . ان الليبراليين فى البلد غير يساريين . أى غير متهمين بالإلحاد . واذن فلا بد من هذه المعركة معركة العلمانية فى التفكير والمنهج العلمى ، لأن هذا هو الذى سوف يمهد طريق الاشتراكية السليمة لأن الاشتراكية مبنية على العلم لا الخرافة . انظروا – كمثال – لمهرجان الملابس الذى لا أول له ولا آخر فى الجامعة . سيقولون لنا أن هذا ليس كذا وهذا زى اسلامى . . الخ لكن نسأل هل كان هناك زى اسلامى حتى فى أيام النبى . حدث فى وقت المعركة أن النبى لبس « اللامة » التى كان يلبسها الروم ، فلما سئل النبى فى ذلك قال لهم ما معناه ان هذا ما تتطلبه المعركة . مثال آخر جاء إليه سلمان الفارسى وقال له إننا فى فارس عندما نحارب جيشاً أكبر فإننا نحفر الخنادق . النبى دعا إلى عمل خندق مثل الفرس وكانت واقعة الخندق . فعل هذا رغم أن الفرس كانوا يعبدون النار . ونلاحظ أن النبى اشترك بنفسه فى حفر الخندق . وعندما ضرب الفأس طلع الشرار من ضربة الفأس فقال ما معناه انى أرى من هذا الشر ، أرى قصور كسرى تتهاوى . وظل يثير حماس المسلمين ما ستطاعوا أن يتغلبوا لانه عمل معهم يداً بيد . مجمل القول – كانت هذه هى الثورة الاسلامية تقبل الجديد النافع مهما يكن مصدره . وكان الدين ثورة ، ولم يكن قد تحول إلى كهنوت ، والنبى كان ثائراً . وعندما قالوا له نحن نعيش على دين أجدادنا قال لهم فكروا ، وكانت الثورة فكرية أيضاً لأنه أراد أيضاً يخرجهم من تفكير متجمد إلى تفكير حر ، فيقول لهم فكروا بعقلكم لقد أوتيتم العقل فهل الأصنام تستطيع أن تعمل لكم خيراً أو شراً وأثبت لهم هذا إلى أن استطاع أن يقنع مجموعة من العقلاء وعمل الثورة لتكون عقلية ودينية . لكننا نرى اليوم فى بعض الأوساط تحجراً يتخفى وراء مزاعم دينية ، هناك من لا يزال ينكر ان الإنسان قد صعد إلى القمر ، ويزعمون أن هذا مخالف للقرآن الكريم . المسألة أنهم تجمدوا بقوازى قريش قبل النبى » ●

(ص ٧٧ – ٧٨)

● « المسلم الحقيقى أو الرجل المتدين الحقيقى عليه أن يأخذ الأنبياء كمثل ثورى ، لان هؤلاء كانوا ثائرين على أوضاع متجمدة ، وقاموا لتغيير الحياة فى البيئة الاجتماعية التى فيها ظلم الأغنياء للفقراء . فالمتدينون الحقيقيون عليهم أن يأخذوا المثل وبعد ذلك يطبقوه على واقع اليوم . ان بعض الجماعات الدينية حاولت من سنوات أن تعيدنا إلى مجتمع عمر بن الخطاب باعتبار أن هذا كان مجتمعاً مثالياً . لكن عمر بن الخطاب كان فى



مجتمع صغير فكان يمشى بين الناس ويتعرف على مشاكل هذا وذاك . لكن عندما نرى أن المجتمع اليوم قد كبر وتعقدت مشاكله ، فان هذا يتطلب نظاماً جديداً . فالواجب اذن هو تقليد عمر بن الخطاب فى سعة تفكيره وقوة ارادته وحسن تجديده أى فى صفاته الانسانية العليا وليس فى تصرفاته الصالحة لمجتمعه هو فى زمانه ومكانه » ●

(ص ٧٩)

● « ان عمر بن الخطاب كان صاحب ثورة عقلية ونحن أيضا نريد اذن ثورة عقلية أخرى . هذه الثورة الأخرى كان الأمل أن يقوم بها الليبراليين . فاتضح ان فئة منا تشكك فى وجودهم على اعتبار أنهم أصبحوا متخلفين عقلياً . إذن الليبرالية ليست موجودة الآن كما كانت من قبل وهى لن تعيد العقلانية ، التى تؤدى الى انتصار وسيادة العلم وبعد ذلك يسهل أن ننقل على الاشتراكية العلمية . وهذا يفسر لماذا لم يكن من الممكن أن يأتى ماركس قبل عصر التنوير قبل فولتير . كان لا بد أن يأتى فولتير وروسو لينصروا العقل ويضربوا الخرافة . فجاء ماركس ليجد عصراً علمانياً مستعداً لقبول النظرية العلمية ، بعد تمهيد واسع وكامل ، لكننا اليوم نجد الناس خائفين ليس من الرجعية الاقتصادية بل من الرجعية الثقافية أو العلمية مع أن الدين جوهره ثورة على التخلف العقلى والمجتمعات المتخلفة . ومن ثم ظهر الأنبياء ليطوروا الانسانية » ●

(ص ٧٩)

● نحن ارتددنا الى الوراء فى الواقع من بعد العشرينات والثلاثينات . اذا نظرنا اليوم الى ما يحدث فسوف نجد أن بعض الناس يحاولون أن يجرونا الى رجعية دينية خرافية لا تتفق مع جوهر الدين ، لأنها تستبعد تماماً دور الارادة الانسانية ، ودور التعليم والتفكير والتدريب وتحاول أن تلغى العقل الانسانى تماماً » ●

(ص ٨٦)

● « ان مصر - حتى اليوم - لم تجرب تجربة صحيحة : فلم يكن عندنا ليبرالية سليمة ولا اشتراكية سليمة . ولذلك عندما نقول انه مررنا من النظام الليبرالى الى النظام الاشتراكى فالواقع أنه لم تكن ليبرالية حقيقية . لأن الليبرالية الحقيقة تسمح بوجود حزب يمثل الطبقات الكادحة ، ولكن ليبراليتنا قبل الثورة ملاك بمعنى أن الأحزاب التى تحكم هى أحزاب أصحاب المصالح وأصحاب الأعمال ويمثلون الملاك . فإذن ، فلو أنها كانت ليبرالية حقيقية ، كما حدث فى أوربا لكان هناك - على الاقل - حزب يأتى الى الحكم ، أو يتحد فى وزارة ائتلافية ، ويكون ممثلاً لعمال وفلاحين . إذن هى كانت ليبرالية ناقصة ، واذن نحن لم نجرب الليبرالية الصحيحة الكاملة . بعد ذلك ، انتقلنا الى ثورة ٥٢ ، والقول انها نقلتنا من الليبرالية الى الاشتراكية هذه . فهذه ليست اشتراكية . نعم مهدت ، لكن أضيف أنها لم تمهد فقط لكنها لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن نسميه الاشتراأسمالية » ●

(ص ٨٨ - ٨٩)

● « المستقبل إذن هو للاشتراكية ولكن . . اذا كنا نقول اشتراكية ٥٢ وثورة ٥٢ - سنخيب أمل جماهير كثيرة . ولذلك يجب أن نحسم ونكون واضحين ، ولسناء عاطفيين ، ولا مجاملين . نقول انه كان فعلاً هنا اتجاه اشتراكى ، نوايا اشتراكية سليمة بدليل أننا رحبنا وصفقنا لثورة ٥٢ ، وإلا فإن الناس ستقول لى ما الذى اسكتك

لغاية ٦٧ . ان الذى اسكتنى هو اننى رأيت فعلاً تحولاً فى النوايا ، ورأيت بعض الانجازات ، وقامت أشياء لمسناها بأيدينا . لكنها انحرفت بعد ذلك . انها وقعت فى يد المنفذين الذين ليس عندهم أى فكرة إلا أن يستفيدوا من هذا النظام . الى أن رأينا أن القطاع العام كان يسلم نفسه لقطاع خاص مستتر يأتى له بالأرباح ويضع هذه الأرباح فى تقاريره السنوية على أنها أرباح القطاع العام . فإذن العملية فى المستقبل تحتاج الى تطبيق سليم للاشتراكية » ●

(ص ٩٠ - ٩١)

● « الميثاق تجد فيه كلام فى الاشتراكية كلام عظيم . . أين النتيجة ؟ ! اذا كان هذا صحيحاً لكنا تقدمنا تقدماً عظيماً . لكن ما حدث غير ذلك . أنت وضعت على الورق . وما أسهل وما أبرع ما تصاغ كتب . ومواثيق ، ومؤلفات ، وخطب من المنابر ، وبعد ذلك نرسم نظاماً اشتراكياً . هذا النظام الاشتراكى المرسوم على الورق تسلمه مثلاً لمهندس أو نجار لكى يصوغ منه بناء ، فإذا به يعطينى لك عمارة ، مثل عمارة هذا المقاول المعروف الذى ظهر أنه أولاً مقاول رأسمالى مستغل لص فسرق . والذى حدث انك سلمت الاشتراكية - فى التطبيق - لقطاع عام هذا القطاع العام ليس عنده أبداً أى روح اشتراكية . أى أنك سلمت الاشتراكية لغير اشتراكيين . سلمت الاشتراكية لرأسماليين ، فى ضميرهم ، وفى تربيتهم ، وفى تكوينهم » ●

(ص ٨٩)

● « أمريكا ليست لها القدرة أن تحل مسألة الشرق الأوسط بمفردها لماذا ؟ . . لأن اسرائيل هناك لها وضع يقيد الساسة فى داخل أمريكا . من الجائز بشكل لا يتمشى مع مصالح أمريكا نفسها . فاذن الاعتماد على امريكا سياسياً - كل الاعتماد - لن يؤدى الى ما نتمناه دائماً . لأنه بخلاف رغبة الحكام - أيضاً - ربما كان الحاكم يريد حل المسألة بما يناسبنا لأسباب ، خاصة بالبترول ، خاصة بمصالحه . ولكن ماذا تفعل فى القوى التى تقيده ، فى الداخل ، فيضطر - أيضاً - أن يسحب كلامه المناهض لاسرائيل ويتمشى إذن أنت أمام صديق مكبل لا يستطيع أن يمشى معك الى آخر الشوط - لكن الصديق الآخر أيضاً يجب أن نراعيه ونجعله دائماً لا الصورة وان لا نضعه فى وضع غير مشجع له على ان يقف بجانبنا لأنه هو يستطيع أن يقف . . لماذا يستطيع ؟ لأنه غير مكبل فى الداخل باتجاهات تمنعه من مساعدتنا . الشعب السوفيتى نشعر منه بكل صداقة فى أشياء كثيرة . . والحكومة أيضاً . . إذن لا يوجد تخلخل فى الداخل يمنع من تنفيذه لما يريد أن ينفذه فيما يختص بنا . . أما الذى نرفضه دائما فهو النزعة العاطفية فى العلاقات الدولية » ●

(ص ٨٥ - ٨٦)

● « فيما يتعلق بمسألة الانفتاح نريد أن ندرسها . الانفتاح ، أنا أتصوره كما يلى : لقد استنفذنا كل ثروة البلد ، يعنى أن كل ما فى البلد من نقود ومال لعمل تنمية غير كاف . فلا بد من معاونة رأس المال الأجنبى . ما يشجعنا ، على هذا ما وقع فى الاتحاد السوفيتى والدول الاشتراكية . وجدوا أن عندهم كنوزاً كثيرة ما ان يتركوها ، وأما أن يتعاونوا مع رأس مال اجنبى دون المساس بالنظام الداخلى . لأن كل ما سيأتى من هذا الانفتاح أو هذا التعاون سيرفع من مستوى الطبقات الكادحة ، الى مستوى عظيم جداً . فإذن هذه عملية مفيدة لنمو الاشتراكية والتقدم الى الشيوعية باستثمار كنوزهم وإلا فسوف يبقى الاتحاد السوفيتى على خطأ . لكن الواقع أنهم ساروا على نظرية صحيحة وهى التعاون مع الرأسمال الأجنبى فى استخراج كنوز البلد بدل ما هى معطلة . لأن رأس المال المحدود الموجود فى الاتحاد السوفيتى ، أو مصر ، لا يقفز بنا قفزة كبيرة فى التنمية فلا بد من هذا مع الفارق طبعاً .

لكن ما أخشاه هو أنه اذا حدث هذا الانفتاح ستشعر بأن النتيجة دخلت فى جيوب ناس نصف مليونيرات والشعب لا يزال هو الشعب . أخشى - على الأقل - أن يدخل فيهم الاشتراكيون المزيفون فى القطاع العام ، الذين يقولون نعم نريد الانفتاح . ثم تراهم قد ذهبوا ليأخذوا عمولة بنصف مليون جنية ويثرون على حساب عمليات الانفتاح . فإذن مسألة الانفتاح عندنا -مثل الاشتراكية - جميل على الورق ، وبعد ذلك تنقلب إلى مسائل بهذا الشكل . . الانفتاح هو أنه اذا تم فعلاً ، بهذه الطريقة فسيكون انفتاحاً على الطريقة الرأسمالية وليس انفتاحاً على الطريقة الاشتراكية فى البلاد الاشتراكية المتأصلة » ●

(ص ٩١ - ٩٢)

فى طريق التحرير

● « لا أمل فى اصلاح العالم الا اذا عولج شقاء الملايين فى كل أمة من الأمم . من أجل ذلك لم يستطع حتى الزعماء المروضين (الدكتاتورين) أنفسهم أن يعتمدوا على كلمة « الوطنية » وحدها فى التأثير على الجموع فقرنوها بكلمة « الاشتراكية » . » ◆

[من كتاب « سلطان الظلام » طبعة ١٩٤١]

ملامح القصة القصيرة عند توفيق الحكيم

إبراهيم فهمى

○ توفيق الحكيم . . عملاق الأدب العربى ، الذى أثرى الحياة الثقافية ، قرابة ستين عاماً بكتاباته الرائدة فى مجالات « الفكر » ، « الأدب » ، و« الفن » ، من مسرح ورواية وقصة ومقال ؛ لم تحظ « القصة القصيرة » ، على خارطة ابداعاته الفنية ، بمكانه مرموقة مثلما حظيت مختلف الألوان الأدبية الأخرى ، فلم يكتب الراحل الكبير إلا النذر اليسير من القصص القصار ، وهو الأمر الذى يعد ، بحق ، مثارا للدهشة والتساؤل !

○ تُرى . . ما هى الأسباب التى أدت إلى إحجام « الحكيم » عن كتابة المزيد من هذا الفن القصصى ؟ وما مدى إسهامه فيه ؟ وأين نضع « الحكيم » على خارطة القصة القصيرة ؟

○ وللاجابة على هذه التساؤلات ، كان لا بد أن نتوجه الى عدد من النقاد المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم النقدية ، لرصد تجربة « الحكيم » فى القصة القصيرة وإلقاء المزيد من الضوء عليها .

● د. سيد حامد النساج

□ كيف ترى « الحكيم » على خارطة القصة القصيرة ؟

ــ منذ الثلاثينات ، وحتى الخمسينات ، نشر « الحكيم » بعض القصص القصار ، التى جمعت بعد ئذ . فى مجموعتين ، إثنتين ، فى واحدة منها كان شديد الإقتراب من الواقع ، وفى الثانية كان يحاول أن يطبق فكرته عن « التعادلية » ، وعن تغليب الفكر ، وتطويع الشخصيات لخدمة الفكرة الفلسفية التى يؤمن بها ، وهذا يتضح بشكل مباشر فى مجموعة [أرنى الله] ، والملاحظ على إنتاجه فى القصة القصيرة عموماً ، إنه أقل من الناحية الفنية ، بالقياس إلى المسرحية ، وتأتى الرواية فى منزلة تالية للمسرح ، فى حين تأتى القصة القصيرة فى المرتبة الأخيرة ، وربما يكون « الحكيم » قد تنبه إلى أن أحداً من رفاقه لم يتفوق فى المسرح ، فشغل نفسه به ، وأهتم به كثيراً ، وواصل الإبداع فيه ، وترك لمتخصصين آخرين فن القصة القصيرة ، « كتيمور ، ويحيى حقى ، وطاهر لاشين ، وأحمد خيرى سعيد » وغيرهم . .

. . فى حين تفرغ هو للأدب المسرحى ، وهكذا تخصص تيمور « فى القصة القصيرة ، وتخصص « نجيب محفوظ » فى الرواية الطويلة ، وتخصص « صلاح عبد الصبور » فى الشعر ، وتخصص « توفيق الحكيم » فى المسرح .

□ . . بماذا تفسر ريادة « الحكيم » للمسرح ، فى حين أن « القصة القصيرة » جاءت فى المرتبة الأخيرة ؟

ــ يمكن أن يضاف إلى ذلك أن جيل الروَّاد ، كانوا يغامرون بالكتابة فى هذه المجالات عموماً ، فطه حسين يكتب فى النقد الأدبى ، والمقالة الإجتماعية ، ويعد الدراسات والبحوث ، ثم يكتب الرواية الطويلة ، والعقاد يكتب المقال ، والبحث والشعر ، ويجرب حظه فى الرواية الطويلة ، ومحمود تيمور يكتب الرواية الطويلة ، ويكتب القصة القصيرة ، ويكتب البحث اللغوى ، والحكيم جرَّب خطة فى الرواية ، وفى القصة القصيرة ، ثم اهتدى إلى ضرورة التخصص فى المسرح .

. . ربما لأن بعض هذه الفنون الحديثة ، لم تكن لها جذور فى تربتنا العربية ، حتى يبدأ الكاتب بالإهتداء إليها ، وربما لم تكن هناك مدارس نقدية ، تمهد له طريق الإبداع المتخصص ، ولكن يبقى أن القصة القصيرة لا تحتل فى إنتاج الحكيم مساحة طيبة .

. . هل نستطيع أن نقول أن هناك إرتباطاً بين المسرح « الحكيم » والقصة القصيرة عنده . . ؟

. . القصة القصيرة عند « الحكيم » مواكبة للمسرح الذهنى الذى يكتبه ، فهويلبس الفكرة شخصيات من عنده ، كما أن الحوار المسرحى يغلب على القصة القصيرة ، والقصة القصيرة لا تقوم على الحوار وحده ، وإنما قد يكون الحوار عنصراً من عناصرها ، وإذا لم يوجد فليس ثمة خلل ، أضف إلى ذلك أن هناك إرتباطاً عضوياً وفكرياً بين الفكرة ككل فى القصة القصيرة والمسرح على النحو الأعم .

● صلاح الراوى

□ « للحكيم » صلة قوية ، ووثيقة بالتراث ، والمأثور الشعبى فى عالمة الإبداعى ككل ، والقصة القصيرة على وجه الخصوص ، فكيف تبدو هذه الصلة فى القصة القصيرة ؟

ــ ليس ثمة مفر من هذا المدخل ، لبيان المحاذير ، التى تكتنف إلتماس صورة التراث والمأثور ، فى إبداع توفيق الحكيم ، على الرغم من أن الأمر يبدو يسيراً فيما يتصل بإبداع الحكيم ، اذ يمكن القول بثقة أن إبداعه حافل بالمفردات التراثية والمأثورية ، بل أنها تمثل واحداً من المحاور الهامة فى هذا الإبداع ، وفى مقدور المتعجل ، وفى جلسة على رصيف مقهى أو هابط سُلَّم مؤسسة فولكلورية ، أن يثرثر بتعين مطلق حول هذا مشيراً إلى عناوين بعض أعمال الحكيم ، ألم يكتب « أهل الكهف » مستلهماً القصص الديني ؟ وألم يكتب « إيزيس » مستلهماً الأساطير الفرعونية ، وألم يكتب « أوديب » مستلهماً الأساطير الإغريقية ، والرافد المسرحية التى استلهمتها ؟ وغير ذلك كثير ، إذن فالأمر يسير للغاية ، وحسبك عناوين

أعماله صريحة الدلالة ، والبعرة تدل على البعير ، فما بالنا ببعر كثير ، بل والبعير نفسه يقف أمامنا .

. . ولكن لا تكفى العناوين إذا انتقلنا إلى أعمال أخرى غير مسرحية ، خاصة إذا وجدنا عنواناً جانبياً يصف بعضها بأنها (قصص فلسفية) كما نجد فى مجموعته (أرنى الله) ولا شك فى أن الباحث المتعجل سوف يستبعد مثل هذه الأعمال ، عند إختياره الأوَّلى لمصادر بعثه .

. . وهـذه المجموعـة ، تتضمن أربع قصص على الأقل ، تعد فى الحقيقة صياغة شبه حرفية لموضوعات تراثية صرف ، وهى [أرنى الله] ، و« مـوزع البـريـد » ، و« كـانت الدنيـا » و« دولة العصـافيـر » ، ولا يحتاج الباحث إلى جهد كبير للوقوع على المصادر التراثية ، التى تتمثل لحمة هذه القصص ، فـالأولى هى - كـما يحـدثنـا الـدميرى (٧٤٢ - ٨٠٨ هـ) فى حيـاة الحيوان - إعادة صياغة حرفياً للقاء المسيح بأحد المتعبدين . وكان قـد أمضى سبعين عاماً فى صومعته ، يسأل الله حاجة واحدة وهى أن يذيقه مثقال ذرَّة من خالص محبته ، ودعا له المسيح ، ثم عاد بعد أيام ، ليجد الأرض قد شقت والصومعـة قد وقعت فى شق الأرض فنزل إلى الشق ليرى العابد فى مغارة يقف شاخصاً ببصره ، فارغاً فـاه ، ذاهلاً لا يرد على تحية المسيح ، الذى تعجب لأمره ، فهتف به هاتف ، بأن الله قد أعطاه جـزءاً من تسعـين ألف جـزء من ذرة من خـالص محبته ، فلم يـطقـه (دميرى ١/ ٣٧٩) ، وفى قصة (أرنى الله) يحل الحكيم الناسك محـل المسيح ، ويحـل محل العـابد رجلاً عادياً ، ولكن الفكرة والسياق والغاية واحدة ، مع بعض فروق هامشية .

. . وقصة « موزع البريد » ، هى إعادة صياغة بشىء من التصرف . للحكـايـة الشعبيـة الشهيـرة ، التى تعـالـج تقسيم الأرزاق ، وقصة (وكانت الـدنيا) إعادة صياغة لقصة تمرد إبليس كما روتها الكتب السماوية و، وكتب القصص الـديني التى جمع مادتها الكسائى والثعالبى وابن كثير ، وكما روتها كتب التفسير وكتب التـاريـخ والحكيم يبـدأ قصته بـداية فيها كثير من الدلالات يقول :

. . لماذا تمرد إبليس ؟ قصة ذلك معـروفة جاءت به الكتب السماوية ، ولا سبيل إلى الشك فيما روت ، ولكن خيـال الـروائى يجنـح أحيانـاً إلى إختـلاف صـور أخـرى للحـادث الواحـد ، ولا بـأس من عـرض إحـدى هـذه الصـور عـلى سبيـل التفكـه لا الإعتقاد .

. . وهذه الفقرة الموجزة ، تمثـل مانفيستـو الحكيم فى موقفه من المادة التراثية ومن ثم معالجته ، وهـذه القصة هى الـوحيدة التى نعى الحكيم فيهـا عـلى مصـدره المبـاشـر صراحة ، يقول : جاء فى تاريخ أبى الفدا أن إبليس . . . . « ويمكن أن نـلاحظ أن هذه القصة هى أكثر القصص التى حرص على تحويرها فقد جعل خلق حواء من ضلع آدم يتم بواسطة إبليس ، وهو تعديل طفيف يقود إلى نفس النتيجة الواردة فى التراث ، ولم يكن ثمة بد من إجراء تحوير ما ليقـدم صـورة أخرى للحـادث فقد ذكـر مصدره والقصة مصادرهـا مشهورة ، ولم يكن من المقبول أن يعيد تقديم القصة بحذافيرها ، وكأنه جامع حكايات محايد ، دون أن نغفل عن هدفه الفلسفى الكامن وراء التحـويـر وإن حاول تغطيته بمقولـة التفكه ، ولسنـا بحاجة إلى الإشارة إلى أن هذه القصة تبدأ عند الحكيم بالمدخل الشعبى المعروف (كان فى سـالف العصـر والأوان) حتى تكـون كذلك الخبير الفولكلورى المتجر الذى رأى أن من علامات إستلهام المأثور الشعبى فى السينـما قول نعيمـة عاكف فى نهاية أحـد أفلامها للجمهـور (ماذا تنتـظرون الفيلم انتهى) !!

. . أما (دولة العصافير) فهى إعادة صياغة مباشرة لقصة شهيرة فى التراث العربى ، وقد نقلها الدميرى عن الخطيب البغدادى وهى تحكى عن القبرة التى ساومت صائدها على تركها مقابل ثلاثة خصال تعلمه إيَّاها على أن توزع الخصال على مراحل إطلاق سراحها (لا تأسفين على ما فاتك) (ولا تصدقهن بما لا يكون) أمَّا الثالثة فهى خصلة عملية تتمثل فى أنه لا يجوز أن تعلم شخصاً لم يع الخصلتين الأوليين (دميـرى ٢/ ٤٢٣) وهـذه القصة تـرد بنصها تقريباً فى قصة الحكيم (ص ٧٥ - ٧٦) ولهذا الضرب من المعالجة تنتمى قصتان على الأقل من مجموعته (ليلة الـزفاف) همـا (طريق الفـردوس) و(إبليس ينتصر) .

وعموما فإن المعالجة الذهنيـة هى التى تغلب على تعينات التشكيـل الفنى فى هذه القصص التى تمثـل بها دون أن نحصـر ، ومصـدر المعالجـة الذهنيـة أمـران أولهـما : مـوقف الحكيم من عنـاصـر التـراث التى يختارها وتصوره عن وظيفة وكيفية توظيف هذه العناصر وثانيهما : قيام غالبية قصص الحكيم مستلهمة وغير مستلهمة على محور أساسى هو خلق المفارقة .

. . والمفـارقة واحـدة من تقنيات الجمـاعة الشعبية فى الإبداع ولكن ثمة فروق بعيدة ، فالجماعة الشعبية تعمد إلى المفارقة بصورة أساسية فى أنماط بعينها ، لا تقوم بوظيفتها إلاَّ بهـذه الأداة ، وتجىء فى مقـدمـة هـذه الأنماط النكتة والنادرة وإلى حد ما المثل ، أمَّا القص فأن المفارقة تكون فيه متواشجة مع أدوات أخـرى أى أن خـلق المفـارقـة لا يكون - إلاَّ فى بعض حالات خـاصة ، الأداة المحـوريـة لتحقيق هـدف الحكـايـة الأخلاقى والجمالى ، وهامشية المفـارقة أو تخفيها كأداة يجعل من الحكاية الشعبية عملاً متماسكاً ، بينـما يقود حـرص الحكيم على تحقيق المفارقة كأداة عمدة إلى وقوع القصة فى قبضته المباشرة ، ويجعل النص المستلهم بكسر الهاء فاقداً الإيصال الحميم بالمصدر الأصلى ، فكثيرا ما يمضى نص الحكيم فى خط مخـالف وربما معـارض للنص التراثى مصدر الفكرة ، كـما أن المبالغـة فى تحقيق المفارقة تفقد النص الحديث إتصاله بتقنيات النص التراثى ، والتقنيات تعبير عن وظيفة النمط التعبيرى القاره فى وجدان الجماعـة والصـائغة لهـذه التقنيات عبر القرون من التقاليد الفنية وتواترها دون أن يعنى هـذا اثبات هذه التقاليد أو تحجرها .

. . الكاتب إذن يقف فى قراءته التراثية وفى تماسه مع المأثـور بالتـذكر أو السمـاع عند بعض عنـاصـر يـرى فيهـا مـادة لإعـادة الإنتاج ، وهى مادة جمعية إبداعاً وتلقياً ، مهـما يكـون المبـدع الشعبى فـرداً معلومـاً فمجهـوليـة المؤلف الشعبى من أوهـام البـاحثـين ، وهى مشكلتهـم ، وليـس خصيصـة فى الإبداع الشعبى - والكـاتب يريد أن يحقق أمرين لا يجتمعان أولهما : أن يلعب على وتر رصيد جمعى يمهد له ثلاثـة أرباع الطريق إلى المتلقى وثانيهما اخضـاع المـادة الشعبية لقـوانـين الإبـداع الفـردى النظامى ، وهى نظرة ترى عناصر التراث والمأثور مادة خامـة ، وبشكل قـاطع فـأن الرؤ ية على الجانبين مختلفة فالكاتب الفرد أيًّا كـان إنتمائـه الاجتمـاعى رؤ يـة خـاصـة (سكـولاتية) (للواقـع (كـونـا ومجتمعـاً وثقـافة) (أنـطولوجيـاً وسوسيـولـوجيـاً) وابتسولوجيا) ، وهى رؤ ية تختلف نوعيا عن رؤ ية الجماعة الشعبية ، وهـذا الاختلاف

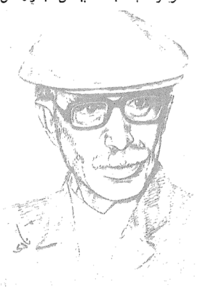
يدعو الكاتب فى كثير من الأحيان إلى عدم التعاطف مع بعض عناصر التراث والمأثور ، فتغيب قوانين وآليات هذه العناصر فى ظل غيبة إدراك قوانين وآليات المنظومة مجتمعة ، وليس من حق أحد أن يطالب الكاتب الذى تعلم وتثقف نظاميا أن يتطابق فى رؤيته مع رؤية الجماعة ، الشعبية ، ولكن الذى نطالبه به أو تطالبه به الجماعة الشعبية ، لصالحه - هو أن يتعمق فهم قوانين وآليات رؤيتها ليتاح له فهم نتاج هذه الرؤية ، الكاتب ليس مطالباً بأن يؤمن بالعفاريت ولكنه مطالب بأن يتأمل هذه الظواهر دون إستعلاء (إنتجلنسى) وأن يسعى إلى إمتلاك فهم دقيق وأمين وإنسانى للقوانين الكامنة وراء إعتقاد الجماعة فى هذه الظواهر ، لماذا تعمل هذه القوانين ، وفى غيرها قليل من الأحيان ، فأن بعض الكتاب يقفون عند الحدود الخارجية لهذه الظواهر بل للنصوص الفنية الشعبية ، بل ربما تنقصهم - وهذا أمر مثير - المعلومات الدقيقة على المستوى الأولى المباشر ، نتيجة لطبيعة التعامل الخجول مع المصادر ، وعلى أساس انتقائى ، والإنتقائية من المدون والسماعى ، العابر من النص الحديث عملاً مفارقاً بغير هدف للنص الأصلى ، فمن المشروع نسبياً أن يكون الإغتراب عن النص المصدر أو نقده أو كسره هدفاً مقصوداً من قبل الكاتب ، ولكن إستيعاب المصدر فى إطار منظومته الشاملة هو الذى يجعل من محاولة تحقيق هذا الهدف عملاً محكماً يقف على قدمين حتى وإن اختلفا مع هذا الهدف - بحيث لا يتحول النص الأصلى إلى مجرد جسر يعبره الكاتب ليطأ التراث أو المأثور أو يدهسه أو يبطش به من خلال إقتلاع مفرده منه وتأطيرها بإطار رؤية خاصة للكاتب لم تخلص إدراك الرؤية منتجه النص الذى نستلهمه أو يوظفه ومن ثم ندخل فى عملية (تجريف التراث والمأثور) إن الإنتقائية قادت إلى أن يتجه الحكيم فى بعض النماذج التى مثلنا بها اتجاهاً ترفيهياً عابثاً متفكهاً وقد رودت كلمة التفكه صراحة فى مدخله إلى قصة (وكانت الدنيا) إذا أخذنا بظاهر عبارته .

.. ويبقى أن نشير فى وضوح إلى أن هذه السطور لم تطمح إلى تقديم تحليل أو حتى مجرد ملامح عامة لصورة التراث والمأثور فى بعض تراث توفيق الحكيم القصص أو أثر محور المفارقة على هذه الصورة ، وإنما هى طرح لخطوط عامة لقضية إثارتها جديرة بالحكيم وهى جديرة بأن يثيرها الحكيم ، وهى كذلك دعوة للنقاد إلى الإلتفات إلى جانب هام يظل معقلاً من جوانب إبداعه الفنى فى إطار أدوات جديدة نعترف أننا لم نقدم إلا تصوراً كروكياً لها ، فقضية الإستلهام مرة أخرى هى قضية النقاد أما الفولكلوريون فيتمنعون إلى أن ينبذوا النظرة الكلاسيكية إلى مادة علمهم ويقتنعوا أن هناك مناهج أخرى غير « الوضعية المنطقية » .

هل هناك صورة مخالفة لما سبق أن ذكرته فى توظيف الحكيم للتراث والمأثور الشعبى فى العمل القصصى ؟

.. فإذا انتقلنا لصورة مخالفة لذلك تماماً وجدنا (يوميات نائب فى الأرياف تضم عشرات المفردات الشعبية إعتقاداً وتصوراً وممارسة ونصوصاً أدبية وعناصر ثقافية مادية (تشكيلية) وليست المسألة مسألة الوفرة فى كم العناصر ، فمن الممكن أن تحشد هذه العناصر حشداً إنتقائياً ولكن هذه العناصر فى اليوميات تلقاها الكاتب وعاشها على هيئة منظومة إجتماعية وثقافية مترابطة بالدرجة التى تنم عن قوانينها ، فتسللت طبيعة هذا التلقى المطمئن الحى إلى معالجة الكاتب الروائى ، فسدى على لحمات متعددة من غزل نوعى واحد ، مثبتة على النول ولم ينسج على خيط واحد متخيل أو مثبت فى الذهن .

.. فى اليوميات لم يقتطع الحكيم مفردة من كتاب أو ذاكرة صبا ، ولكنه أوشك أن يسجل المفردات وهى ماضيه بدأب فى مجرى الحياة وقد تداخل هو ذاته والمؤسسة التى يمثلها (السلطة) كمفردة فاعلة تجادل هذه الظواهر ملتبسة بأصحابها من البشر ينفعل



بها وتنفعل به يراوغها براوغها وتراوغه ، يقطعها فى السلوك اليومى الإجرائى فتغافله - أو تتحداه - فتلتئم من جديد فى الواقع وفى خلفيات هذا الواقع وبعيداً عن مرمى البصر الجزئى ، ومن ثم تلتئم فى عقله ووجدانه الفنى ، ولهذا جاء إلتقاطه لها بحكم السمة شبه التسجيلية والمنغمسة فى نهر الظواهر - إلتقاطاً حميماً ومتعاطفاً لا يلمز الظاهرة ولا يعرض بأصحابها ، وإنما يعرض بالشروط التى تفرض هذه الظواهر وتتحكم فى إستمرارها وهى شروط من صنع قوى خارج الجماعة الشعبية ، وفى اليوميات ، وهى ليست إستلهاماً عمدياً لفكرة أو موضوع شعبى متقطع من سياق - كانت المفردات تتوافر متناظمة وتدخل حياة الفنان قبل دخول عقله ووجدانه باعتبارها مفردات من لحم ودم تنتظمها دورة الحياة الشعبية ، فجاءت المعالجة جدلاً حيوياً ، وإنسانياً مع هذه المنظومة وتراجعت الذهنية أمام الواقعية . ولو كانت تسجيلية - وأوشك ، الحرص على خلق المفارقة أن يختفى ، وما جاء من مفارقات أنساب برفق وتلقائية داخل النسيج العام ، فبدأ إختلاجة حياة تثير دهشة التأمل ولا تستدر بسمة التفكه العابرة ، كل ذلك تحقق فى اليوميات لإختلاف العلاقة بين الكاتب ومادته عنها فى القصة القصيرة .

● محمد السيد عيد

□ **ملامح وأبعاد الشخصية فى القصة القصيرة عند الحكيم . . ؟**

- لأن الأفكار التى يعالجها الحكيم فى قصصه القصيرة ، هى أفكار فلسفية فى معظم الأحيان ، فقد ترتب على هذا أن كثيراً من الشخصيات لا تنتمى إلى عالمنا البشرى ، بل تنتمى إلى عالم الجن أو الملائكة ، أو الحيوان ، على سبيل المثال فى قصة الشهيد (البطل هو الشيطان) والشيطان هنا يحاول التوبة ، ويذهب لمقابلة رؤساء الأديان السماوية ، إلا أنهم يرفضون توبته فيعود إلى السماء ويخاطب شاكياً له حاله ، إلا أن جبريل يقنعه ، بأن الشر ضرورة لإستمرار الحياة .

.. أيضا فى قصة وكانت الدنيا نجد أن إبليس هو البطل ، كما نجد إلى جواره الحية ، وفى قصة دولة العصافير ، نجد البطولة ، معقودة لعصفورين يتحدثان حديثاً فلسفياً فى جوهره عن طبيعة الإنسان .

. . بإختصار يمكن أن نقول بأن هناك شخصيات كثيرة ، فى قصص الحكيم ، وبالتحديد فى مجموعة (أرنى الله) ليست من البشر ، وإلى جانب هذه الشخصيات غير البشرية ، نجد نوعاً آخر من الشخصيات البشرية لدى الحكيم مثل كليوباترا فى قصة « كليوباترا وماك » والشيخ عليش فى « طريق الفردوس » فى القصة الأولى ، نجد كليوباترا تعود من العالم الآخر ، لتقابل أحد القادة المعاصرين « ماك آرثر » وتقيم معه علاقة حب ، وتعيش إلى جواره فى زى مجندة أمريكية ، ثم تنتحر فى النهاية ، وفى طريق الفردوس ، نجد الشيخ عليش ، عائداً من العالم الآخر ، بعد أن رفضته الجنّة والنار ، لأنه لم يفعل شيئاً يستحق عليه الثواب والعقاب ، وهكذا يبدو الحكيم مصراً على كسر النمط التقليدى للشخصية ، كما نقابله ى معظم القصص التى يكتبها الآخرون .

— لماذا لم يأخذ الحكيم مكانه فى القصة القصيرة إلى جانب يحيى حقى ، وتيمور ، وغيرهما من معاصريه . . ؟

— أعتقد أن هَمّ الحكيم الأول كان هو المسرح ، وبالتالى فقد استنفذ هذا الشكل معظم جهده خاصة فى بداية حياته الفنية ، حتى أنه حين فكر فى أن يكتب سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام لم يكتبها دراسة أو أى شكل أخر ، بل ختار الشكل الحوارى بالتحديد ، أضف إلى هذا أن الحكيم لم يكن مشغولا بالقصة القصيرة اهتماماً كبيراً ، وهذا واضح من ناحية عدد المجموعات التى تركها (مجموعتان فقط) ومن ناحية موضع هاتين المجموعتين على الخريطة الزمنية لأعماله (مجموعته الأولى سنة ١٩٥٣ ، ومجموعته الثانية ١٩٦٦) وفى رأيى أنه أخرج هذه المجموعة فتأثر بالمسرح ، بحيث نجد أن الحوار هو الأساس فيها ، وما عدا الحوار لا يعدو بعض السطور الوصفية أو بعض الجمل التى ينقلنا فيها الحكيم فى الزمان ، أو المكان طبقاً لمقتضيات الحدث إن هذه القصص تؤكد أن الحكيم كان كاتباً مسرحياً اتجه إلى القصة القصيرة ، وليس كاتباً للقصة القصيرة ، اتجه إلى المسرح ، مثلما هو الحال عند يوسف إدريس.

السمات المميزة للقصة عند الحكيم . . ؟

— إحدى السمات الملحوظة فى القصة القصيرة عند الحكيم إقترابها الشديد من أسلوب (الحدوته) وهذا يتضح فى التخلص ، من تفاصيل الأحداث والاستعانه بشخصيات من عالم الجن أو الملائكة أو الحيوان والطابع الوعظى والتعليمى الذى ينهى به الحكيم كثيراً من قصصه ومثال ذلك ، ففى قصة وكانت الدنيا ، فى هذه القصة يلخص الحكيم هدفه من قصته فى الجملة التالية :

. . (امتزجت فى الآدمى الواحد كل عناصر الخير والشر ، والحسن والقبح والحقارة والسمو والتفاهة والعظمة ، والعدل والظلم ، والعقل والطيش ، والضعف ، والبطش ، وكانت الدنيا) .

— وهذه ليست القصة الوحيدة التى تنتهى بتلخيص تعليمى يجمل فيه الحكيم هدفه من قصته ، وأعتقد أن هذا أثر من أثار (الحدوته) ، استطاع أن يغزو القصة القصيرة عند الحكيم .

— ومن السمات التى نجدها فى القصة القصيرة ، إرتباط الحدوته بالفانتازيا ، لأن طبيعة الموضوعات التى يناقشها الحكيم تربط بين الإنسان والعالم الآخر ، ولذلك فالصلة غير مقطوعة بين السماء والأرض ، فإمّا أن يصعد أهل الأرض إلى السماء أو يهبط أهل السماء إلى الأرض ، ومن هنا تنبع (الفانتازيا) .

— ويلجأ الحكيم فى بعض الأحيان إلى الخيال العلمى ، كما نجد فى قصة (فى سنة مليون) وقصة الاختراع العلمى .

ومن السمات الملحوظة أيضاً فى القصة القصيرة عند الحكيم أنها تذكرنا فى بعض الأحيان بملخصات الروايات وقصتا (فى سنة مليون) و (اعترف القاتل) شاهد على ذلك ، فكان الأحداث وطبيعة الزمن فى هاتين القصتين ، أكبر من أن تحتويها القصة القصيرة .

أيضاً من السمات الفنية عند الحكيم ، إعماده على المفارقة بشكل واضح كما نرى فى قصص مثل معجزات وكرمات الحبيب المجهول وأسعد زوجين وغيرهما ، ولنأخذ على سبيل المثال (أسعد زوجين) بطل هذه القصة شديد الإعجاب بمذيعة متخصصة فى إذاعة برامج الطهى ولشدة إعجابه بها يسعى للزواج منها ، إلاّ أنه بعد الزواج يفاجأ بأنها لا تعرف شيئاً فى الطهى ، ومع هذا تستمر فى آداء عملها كمذيعة لبرامج الطهى .



. . وفى قصة المعجزات وكرامات) نقابل النصابين الذين يتحايلون على أحد رجال الدين المسيحى ، ليذهب معهم للصلاة على مريضة ، تحتضر ، إلاّ أن المريضة تشفى بما يشبه المعجزة ، ويأتى العديد من أهل المرضى للقسيس صاحب المعجزات له قريبة ، وكلما ذهب مع أحد شفى له قريبه ، وكلما شفى مريضه نفحة أهل المريض ، المال ، والهدايا وأستبقوه عندهم أياماً ، إلاّ أنه عندما يعود أهل الكنيسة بعد أداء المهمة ، يكتشف أن هؤلاء الذين أصطحبوه لم يكونوا سوى لصوص ، وأنهم كانوا يتعمدون إبعادة أطول مدة ممكنة ، حتى يساوموا عليه رجال الكنيسة طلباً لأكبر فدية ممكنة

. . ومن السمات أيضاً التى نجدها عند الحكيم فى قصصه القصيرة ، أنه يعتمد كثيراً على الحكى وإجمال الحوادث على لسان أحد الشخصيات بدلاً من تصوير الواقع الحى ، بما فيه من نبض وحيوية ، وإن كان هذا لا ينفى أنه فى بعض القصص يعالج الحدث بشكل جيد ، يفيض بالحركة مثل قصص أنا الموت والحبيب المجهول وغيرها .

— وهل يفهم من هذا أن الحكيم ليس له قصص قصيرة ذات طابع إجتماعى ؟

— على العكس لقد كتب الحكيم العديد من القصص القصيرة ، ذات الطابع الإجتماعى مثل أسعد زوجين ، وليلة الزفاف ، ومدرسة المغفلين ، وموقف حرج وغيرها ، والملاحظ أن معظم هذه القصص تناقش قضية خيانة المرأة ، وتعكس رأياً قاسياً للحكيم فيها ، لكن هذه القصص على أية حال ، ليست هى الغالبة فى قصص الحكيم القصيرة ، بل الأغلب عنده هى القصص الفلسفية ◆

مسرحية شهرزاد الحكيم وموسيقى سترافنسكى

نادية البنهاوى

كانت حكايات ألف ليلة وليلة ، وما تزال مادة خصبة لأعمال فنية مختلفة شرقا وغربا . . لما لها من تأثير قوى على عقول الفنانين وخيالهم فكتب ريمسكى كور ساكوف مقطوعته الموسيقية الشهيرة شهر زاد ، كما كتب كل من أحمد على باكثير وعزيز أباظه وتوفيق الحكيم مسرحية تحمل اسم شهر زاد أيضا . وبالطبع لكل واحدة من تلك المسرحيات طابعها الخاص وفقا لرؤ ية كاتبها للدراما ورؤ يته للحياة وإن كان لا يدخل فى نطاق حديثنا المقارنة بينهم ، إلا أننا نستطيع أن نقول أن مسرحية الحكيم أكثرها شاعرية وحداثة فى الأسلوب ، لما تتميز به من ثراء بالمعانى الموحية بشمولية الفكر والرؤ ية . . وما ينطوى عليه حوارها من روح الموسيقى الحديثة بايقاعاتها المتوترة القلقة ، الذى يقترب من ايقاع الحكيم نفسه ، الذى يظهر بوضوح فى اعماله التى لها طابع ذهنى ميتا فيزيقى ، كمسرحية شهر زاد ويا طالع الشجرة . وقد ساعده على ذلك معالجته للنص على ضوء عناصر الأسطورة الشعبية التى من أهم سماتها رحابة الرؤ ية وشموليتها .

وربما كان كل هذا أوبعضه ما جعل عضو الأكاديمية الفرنسية جورج ليكونت يقول فى المقدمة التى كتبها لترجمة النص الفرنسية :

« كان لابد من شاعر لكتابة هذه المسرحية وأن يكون هذا الشاعر شرقيا ، ودقيق الحس ، خصب القريحة كتوفيق الحكيم ، ليرقى مثل هذا العمل بهذا الوشى الفنى العربى البارع ، الذى لايزال يدهش ذهننا الديكارتى بعض الدهش قبل أن يفتنه كل الفنون» .

فقد استطاع الحكيم ان ينسج من خيوط الاسطورة عملا فنيا على مستوى عالى رفيع .

وان كان الحكيم يعالج مسرحية شهر زاد ، الذى استلهم مادتها من المنبع الشعبى ، فى اطار الاسطورة الشعبية ، غير أن بداية المسرحية توحى بأن الحكيم يبدأ من حيث تنتهى الاسطورة .

ولو قلنا أن الحكيم قد اتخذ لكل عمل درامى ــ وأقصد هنا الاعمال الدرامية التى عالجها باساليب حديثة ــ قالبا موسيقيا يرى ويصيغ عمله على ضوئه سواء بوعى أوبدون وعى ، لن نكون مغالين فى القول .

فالحكيم منذ سفره إلى باريس . . واهتمامه بالموسيقى العالمية فى ازدياد أو ربما بدأ حبه لها هناك .

لكن من الملاحظ فى رسائله المتبادله بينه وبين صديقه اندريه ــ التى جمعها فى كتابه زهرة العمر ــ اعجابه بالموسيقى الكلاسيكية وبالأخص موسيقى بيتهوفن واسلوبه فى البناء ، إلى الدرجة التى جعلته يكتب هذه السطور : إن «قدرة بيتهوفن» فى البناء الصوتى تكاد تفتح أمام ذهنى اسرار كل بناء فنى آخر ، بل أسرار البناء فى الطبيعة نفسها»[1] .

وكما هو معروف أن بناء موسيقى بيتهوفن يتسم إلى حد كبير بالموضوعية لكونه بناء كلاسيكيا . . أو هو موضوعى مقارنة ببناء الموسيقى الرومانتيكية المشحونة بالانفعالات والعواطف الجياشة . أو بمعنى آخر أن موسيقى بيتهوفن يهيمن عليها بالدرجة الأولى الذهنية فى التأليف وهذا ما يتفق إلى حد كبير وأسلوب الحكيم فى التأليف بشكل عام وإن كان يتفق مع مسرحه الذهنى بشكل خاص .

وعلى ذلك لن نكون بعيدين عن الصواب لو حاولنا رؤ ية مسرحية شهر زاد على ضوء الموسيقى الموضوعية ــ التى يقول الحكيم ــ تكاد تفتح أمامه اسرار كل بناء ، لكنها هنا ليست من نوع الموضوعية الكلاسيكية ، بل موضوعية من نوع موسيقى سترافيسكى . ولاسيما أن الحكيم يصرح لنا بما يوحى بذلك فى قوله : «إنى أذكر عند كتابة « شهر زاد » أن إحساسى كان موسيقيا . ما كنت أتمثل أشخاصا ولا أتصور مواقفا ، بل أحس بموسيقى تطن فى أذنى . . موسيقى من طراز عصفور النار لسترافنسكى»[1] .

ولكى يبدو هذا الربط بين موضوعية سترافنسكى فى البناء وموضوعية توفيق الحكيم منطقية ومقبولة ، نرى من الضرورى يذكر نبذة قصيرة عن اسلوب سترافنسكى بوجه عام تحليلنا مسرحية الحكيم من هذا المنطلق .

من المعروف عن سترافنسكى بوجه عام نزوعه إلى خلق فن لا يعتمد على عناصر انسانية ــ فن ليس فيه متعة حسية ولا انفعال ولا تعبير عاطفى . لقد حاول سترافنسكى ان يصنع موسيقى موضوعية لا شخصية Impersonal وكان هدفه الانكار الكامل للرومانتيكية . . ولهذا اطلق على فلسفة سترافنسكى الجمالية الكلاسيكية الحديثة Neoclassicism .

ويأتى هذا الربط بين موسيقى سترافنسكى وبين الكلاسيكية . . من حيث أن كلاسيكية القرن الثامن عشر التى كانت مقارنة بالرومانتيكية التى جاءت بعدها أكثر موضوعية[2] . فلو حاولنا بدورنا ربط مفهوم هذه الموضوعية فى التأليف الموسيقى برؤ ية الحكيم للدراما ورؤ يته للحياة ، وربطها ايضا بأعماله المسرحية الذهنية أو الفكرية كما يسميها هو ، لأمكننا أن نقول ان الحكيم هو الآخر بعيد كل البعد عن الأسلوب الرومانتيكى الذى ينهض بالعواطف الانسانية والانفعالات ، وهو

أقرب فى موضوعيته وحساباته الذهنية الهندسية من الموضوعية فى الموسيقى الحديثة .. ونقصد هنا موسيقى سترافنسكى وموضوعيته .. أو بتعبير آخر موسيقى من طراز عصفور النار الذى حاول الحكيم أن يرى مسرحيته شهرازاد على ضوئها .. وإن كان الهدف الاساسى من موضوعية سترافنسكى فى التأليف الموسيقى هو البعد عن المتعة الحسية والانفعال العاطفى ، كما كان هدف الحكيم على ما أظن عند تأليفه لشهر زاد وصولا للشاعرية عن طريق الفكر الموضوعى وتصارع الأفكار .

' غير أن هذه الموضوعية لها طابعها الخاص وتكنيكها فى التأليف الموسيقى الذى يشترك الحكيم فيه من سترافنسكى إلى حد بعيدفى طريقة معالجته الدرامية « لشهر زاد » .

ان موضوعية سترافنسكى فى التأليف الموسيقى تسمح بأقصى التنافر وان كان لا يستغنى كلية عن المحور التونالى .. كما أن ميلودياته تنبع من ثنايا تصرفاته الهارمونية والايقاعية ، وهى لذلك تتحدى التعريف التقليدى للميلودية .. التى أعطاها مفهوما جديدا .. فبدلا من المعالجة الميلودية لخط مفرد نجده غالبا ما يعالج أكثر من ميلودية فى وقت واحد Counterpoint . وغالبا ما ينسج الكونترابنط من كتل متعارضة من الأصوات»[٣] .

هذا الاسلوب فى البناء الموسيقى ينطبق إلى حد كبير على بناء مسرحية شهر زاد .

فالمسرحية وإن كانت تعالج فى اطار الاسطورة الشعبية إلا أن المؤلف يضفى عليها طابع العصر القلق فى اطار موضوعية فكرية .. يحاول عن طريقها أن يجد إجابة شافية لازمة للإنسان المعاصر الذى يحمل بداخله تراث العصور المختلفة منذ العصر البدائى مروراً بالتراث الدينى المترسب فى اعماق ذلك الانسان حتى يصل بنا إلى العصر الحديث .. عصر العلم والتكنولوجيا .

وكى يحقق المؤلف تلك الرؤية الداخلية للانسان المعاصر القلق كان لابد له من العثور على أسلوب يسمح بأقصى التنافر بين الأفكار وتجسيدها فى شخصيات المسرحية التى لابد من وجودها لإيجاد ذلك الشكل الأدبى .

وعلى ذلك فلا وجود لشخصيات أو مواقف ، بل نسيج من كونترا بوينط لكتل متعارضة من الأفكار أو الأصوات تعزفها ثلاث شخصيات .. شهريار .. قمر والعبد .

وبذلك يخرج الحكيم عن مفهوم المعالجة المسرحية التقليدى .. على ضوء نظرية أرسطو فى البناء الدرامى ، القريب إلى حد بعيد من البناء الكلاسيكى فى الموسيقى ، ليقترب أكثر فى بناء هذه المسرحية من الكلاسيكية الحديثة التى تعتمد أساسا على الاسلوب الكونترابنطى المتنافر ، ويجسد الميلوديات المتعارضة المتنافرة فى مسرحية « شهر زاد » كل من شهريار وقمر والعبد . وإن كان لا يستغنى الحكيم هو الآخر عن المحور التونالى الذى تدور حوله هذه الأفكار .. ويتجسد هذا المحور فى شهر زاد نفسها ، حيث تدور حولها الأفكار الكونترابنطية .

ومن الطبيعى لمثل هذا النوع من البناء أن يكون إيقاعه متوترا .. بل أن الميلوديات نفسها تنبع من ثنايا هذاالايقاع .

ويظهر هذا الايقاع بوضوح فى الحوار الذى يعتمد على الجمل القصيرة الحادة ذلك الحوار الذى يذكرنا بإيقاع الشعر الحديث ، وصوره الشعرية الرمزية كما فى هذا الحوار :

الساحر : ما لفرائصك ترتعد ؟
الجارية : لست أدرى .
الساحر : ألم أحذرك أن تقربى هذا العبد الهرم ، فإن فى عينيه نظرات الفجرة ؟
الجارية : ليس هرما .
الساحر : تهمسين كمن به مس ؟ هاتى يدك ولندخل . لعلك أرتعدت من قبح هذا الرجل .
الجارية : ليس قبيحا .
العبد : ما أجمل هذه العذراء . وما أصلح جسدها مأوى .
صوت : (من خلفه) : مأوى ؟ للشيطان ؟ أم للسيف ؟
العبد : أهذا أنت ؟ .
الجلاد : عرفتنى ؟
العبد : اين سيفك أيها الجلاد .
الجلاد : شربت بثمنه أحلاما ..
العبد : فهمت[٤] .

وهكذا يستمر الحوار الذى يخفى فى طياته ذلك الايقاع المتوتر الغالب على المسرحية ككل ؛ بناء ومضمونا . ولنحاول الآن أن نرى كيف استطاع الحكيم بناء تيمة المرأة المحورية فى هذا العمل .. وكيف استطاع أن ينسج حول هذا المحور الأفكار الكونترابنطية المتصارعة بعضها مع بعض من جانب .. وصراعها مع المحور التونالى ذاته من جانب آخر .

ان الأفكار فى اطار المسرحية ذاتها التى يمثلها كل من قمر والعبد ، ليست فى الحقيقة إلا تعبيرا عن المراحل التى مر بها شهرزاد نفسه فى حياته مع شهرزاد فى الاسطورة ومن هنا كان صراع كل من العبد وقمر مع شهرزاد ، صراعا مصنوعا متخيلا ويتم من خلال عقل شهريار ذاته .. ولهذا فهو صراع يتسم بطابع فكرى فى معظم الأحيان وخاصة فى محاولة كل من قمر والعبد فى البحث عن سر شهرزاد . والدليل على ذلك أنهما بما يمثلانه أو يرمزان إليه بعيدا كل البعد عن الفكر والتفكير . فالعبد مثلا الذى يرمز لشهوات الجسد ليس من صفاته التفكير أو البحث بل له صفات أخرى يكشف عنها هذا الحوار :

العبد : أو يمكن لمثلك ان يعشق عبدا خسيسا مثلى .
شهرزاد : ألم يفعل ذلك زوج شهريار الأولى ؟
العبد : (يشير إلى جسمها وإلى جسمه) هذا البياض وهذه الرقة .. وهذا السواد وهذه الغلظة ..
شهرزاد : (باسمة) : الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ .
العبد : وقبحى وأصلى الوضيع ! .
شهرزاد : ينبغى أن يكون اسود اللون ، وضيع الأصل ، قبيح الصورة . تلك صفاتك الخالدة التى أحبها ..
العبد : تلك صفات الشهوة[٥] .

أما قمر الذى يرمز إلى الإيمان بشهر زاد بالقلب الذى لا يحتاج إلى برهان أو دليل فله أيضا سماته الخاصة البعيدة كل البعد عن العقل .. عقل شهريار والتى من أجلها ترى شهرزاد قمرا مكتملا .. ولهذا تشبهه فى اكتماله «بالرجال» ومقارنته به ترى شهريار «العقل» طفلا :

شهريار : قمر غاضب على . الويل لى . وغضبة قمر لا تشتد إلا لأمر واحد : إذ يبدو له أنى لا أعبد شهرزاد كما ينبغى أن أفعل .
شهرزاد : قمر رجل .
شهريار : قمر مازال طفلا .
شهرزاد : الطفل أنت يا شهريار[٦] .

فالصراع الحقيقى الأساسى اذن كما قلنا صراع منبعه عقل شهريار وان تعددت

أشكاله . فما صراع قمر مع شهرزاد إلا محاولة من شهريار أن يختبر الإيمان في مواجهة سر الطبيعة فتكون النتيجة انتحار قمر تعبيرا عن الوصول إلى هذا السر من وجهة نظر العقل . . أى من وجهة نظر شهريار . كما أنه عاجز أيضا من وجهة نظر شهرزاد نفسها ، ومن خلال رؤية الحكيم له أيضا وذلك بسبب انعزاله عن باقى القوى . . التى تخلق التوازن الضرورى للانسان أى العقل والجسد ــ أى الأرض ــ بجانب القلب ، تلك القوى الثلاث التى تحويها شهرزاد بداخلها ايضا .

لكن قمر قلب فقط . . وإيمانه بشهرزاد نابعا من ذلك القلب وحده . ولهذا لا يستطيع أن يراها إلا فى مرآة نفسه . . قلبا كبيرا . وعلى الرغم من ذلك ينتابه صراع داخلى فى مواجهة شهرزاد بين ما يؤمن به . . وما يحاول انكاره والهروب منه . وهو قوة الجسد التى يحاول أن يقهرها بكبتها داخله .

ويظهر ذلك الصراع فى الحوار التالى بين قمر وشهرزاد :

شهرزاد : (تتمطى) : ان جسدى جميل . أليس لى جسد جميل !
الوزير : (يغض طرفه فى اضطراب) : كلا . . كلا . .
شهرزاد : ألا ترى لى جسدا جميلا ؟
الوزير : بلى يا مولاتى لكن . . أتوسل إليك . .
(يهم الوزير بالانصراف) .
شهرزاد : إلى أين تمضى ؟
الوزير : إلى مضجعى . إذا أذنت ، لقد انتصف الليل(٧) .

أما موقف قمر من العقل فواضح تماما . . ليس فيه صراع فهو لا يعترف مثلا أن لشهرزاد عقلا كبيرا ، كما اعترف لها فى صراعه الداخلى مع نفسه فى مواجهتها أن لها جسدا جميلاً ، وإن كان يقاومه كذلك منطق شهريار . . بل كما يقول لشهرزاد أنه لم يعد يفهمه بعد أن بعثته من جديد . وفتحت امامه نوافذ المعرفة . ولهذا لم يستطع ايمان قمر بشهرزاد وما تمثله أن يصمد فى مواجهة حقيقة ما يمثله العبد التى هى جزء من حقيقة شهرزاد (الجسد الجميل) ــ كما اتضح لنا ذلك من حوارها السابق مع العبد ــ كما لم يحتمل عدم ايمان شهريار بشهرزاد كإلهة ، فينتحر . كرد فعل لعدم مقدرته لاستيعاب الحقيقة الكلية الشاملة . . حقيقة شهرزاد . لكن هذا الانتحار وما يرمز اليه لا يسعد شهريار على الرغم من اعتزازه وافتخاره بعقله ، فهو وان كان على علم تام بقيمة القلب معترفا باكتماله ، الا أن عقله المحض المجرد كان عاجزا أن يقبل ايمانه كما هو من غير دليل أو برهان ، ولهذا كان يرفضه ويسخر منه . فموت قمر هو فى الواقع رمز لموت الايمان والعواطف داخل اعماق شهريار وهذا ما يحزنه :

شهريار : قمر مات . .
شهر زاد : لا تجزع يا شهريار
شهريار : انطفأت حياة قمر .
شهرزاد : واسفاه .
شهريار : (بعد لحظة) : لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس .
شهرزاد : لأنه لم يعد يؤمن بها .
شهريار : الايمان .
شهرزاد : لقد كان رجلا .
شهريار : نعم ، كان رجلا(٧) .

وكما ترفض شهرزاد قمرا كقلب أعزل ، مصيره الموت . كنتيجة طبيعية لرؤيته المحدودة القاصرة فهى أيضا ترفض العبد ــ وان كانت تعشق ما يمثله لانه جزء منها ــ أكثر مما ترفض القلب . . والعقل كقوتين معزولتين .

العبد : لماذا جئت إلى هذا البهو الليلة ؟ انك تفكرين فيه .
شهرزاد : نعم ، أريد أن يعود .
العبد : أرأيت ؟
شهرزاد : بل أريد عودته حتى لا أشبع منك(٨) .

فإن كان شهريار قد عاد اليها من اسفاره قلبا . . وعقلا . . وجسدا أى قوة مكتملة متوازنة ما ترددت أن تمنحه ما تحويه بداخلها من متع الحياة الحسية . . التى يمثلها العبد . لكن قوة العبد مجردة تعلن عن عجزها هى الاخرى كما أعلنت قوة القلب تماما .

فعندما يعود شهريار من أسفاره يعتق العبد ولا يقتله . وفى ذلك العتق ــ كما تقول شهرزاد ــ موت حقيقى له . اذ أن عتق شهريار للعبد إنما يرمز إلى انكار حقيقة الجسد ، المرتبطة بالارض ، أى موت الرغبة عند شهريار فى حب البقاء والتمسك بالحياة . وهى حقيقة لم يستطع رجل مكتمل ان ينكرها . . اما من يحاول التنصل والهروب منها فهو مازال طفلا كشهريار .

شهرزاد : هل استطاع رجل حتى الان أن يقتل عبدا ؟
العبد : كيف ذلك ؟
شهرزاد : أتعرف كيف يقتل العبد ؟
العبد : كيف ؟
شهرزاد : بعتقه .
العبد : (يضحك)
شهرزاد : اتضحك ؟
العبد : ما أشد دهاءك .
شهرزاد : انى لا أمكر ، ولا أسخر .
العبد : كنت اذن تقصدين هذا حقيقة .
شهرزاد : نعم . لكن الرجل لا الطفل . لا يعرف بعد كيف يقتل عبدا .
اتدرى كيف يقتل الكهان فى الهند الثعابين ؟ بتركها تسعى فى رحبات المعابد .
العبد : لم اذن لم تعلمى الملك ذلك ؟
شهرزاد : ما أحسبه الان فى حاجه إلى تعلمه .
العبد : أليس هو الذى فى ذبح الفراش زوجته الأولى وعشيقها الاسود ؟
شهرزاد : ذاك شهريار الاول . أما شهريار الان فانسان آخر : رجل قضى حياة طويلة فى قصر من اللحم والدم . تقدم له فى كل ليلة عذراء ، وتذبح له فى كل صباح زوجة . آدمى استنفد كل ما فى كلمة « جسد » وكل ما فى كلمة من معنى ، قد استحال الان إلى انسان يريد الهروب من كل ما هو مادة وجسد(٩) . .

ففى موت قوة القلب . . وقوة الجسد . . داخل شهريار موت حتمى فى النهاية لقوة عقله التى ترجع به إلى الوراء . إلى عصر البدائية حيث كان يسفك الانسان الاول الدماء ويدمر كل شىء بجهله كما كان الحال مع شهريار فى الاسطورة قبل أن يتزوج من شهرزاد لكن هناك فرق بين شهريار الاول ذاك الذى كان يقوم بنفس الفعل لجهله قبل ان تبثه شهرزاد من جديد بقصصها التى كان لها فعل كتب الانبياء على البشرية ، وبين شهريار الان الذى بعد أن مر بهذه المرحلة يتخطاها ويرفضها متخذا من عقله وعلمه آله له . ذلك الاله الذى لا يتورع عن سفك الدماء فى الحروب كما فعل هتلر(*) ويفعل غيره حتى الان باسم العلم والتقدم والتطور . . هذا العقل لا يعترف الا بنفسه آلها للكون .

ومن ثم عندما يعود شهريار إلى شهرزاد فى النهاية بعد أن استنفد محاولاته الذهنية فى البحث عن حقيقة شهرزاد فى الاراضى المفتقرة حيث الجدب والخراب ، يعود اليها بهذه الحقيقة التى وصل اليها عقله :

شهريار : أنت أنا . أنت نحن . لا يوجد

غيرنا نحن . أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا . الوجود كله هو نحن . ما من شيء خلا صورتنا فى هذه المرآة العظيمة التى تحيط بنا من كل جانب . لقد سئمت هذا السجن من البلور[١٠] .

فهـذه الحقيقـة الـتى وصـل اليهـا شهريار . . وهى لا وجود لحقيقة غير حقيقة الانسان وارادته هى التى كانت السبب فى موت قمر . . أى موت إيمان شهريار بالقوى الالهية ، وهى ايضا السبب فى عودة شهريار من جديد إلى القتل والدماء . . إلى عبودية العقل بدلا من عبودية الجسد . . ونتيجتها واحدة فى النهاية لغياب القلب الذى يخلق التوازن لحياة الانسان . ولهذا كما تقول شهر زاد عن الملك فى نهاية المسرحية « دار وصار إلى نهاية دورة »[١١]وهذا مـا يعيه شهـريار أيضـا . فهـو كـأى بـطل تـراجيـدى يعى ما يفعل ويعلم المصير المقبل عليه .

غير أن نهاية شهريار المأسوية الحتمية قد اوحى لنا بها المؤلف منذ بداية المسرحية بعد أن صار عبدا لعقله فتحول من جديـد إلى حيـوان يتخبط على استعـداد أن يحطم أى شيء حتى نفسه فى سبيل معرفة ما هو محظور عليـه ، وهو مـا كان محـظورا عـلى أبـطال الاساطير الشعبيـة مع الفـارق بين مـوقف شهـريـار البـطل العصـرى وبـين هؤلاء الابطال من هذا المحظور . .

ان بحث شهريار عن سر شهرزاد . . هو فى الحقيقة محاولـة بحث منه للوصـول إلى مـا وراء الـطبيعـة . . إلى المطلق . . إلى معرفة الخالق . ولان شهرزاد تعلم المصير المظلم الذى ينتظر كل من يحاول معرفة ذلك المحظور متحديا ارادة الخالق ــ كما يحدث لابـطال الاساطير الشعبيـة الـذين كـانـوا يحاولون تحدى العالم الغيبى ــ كانت تحاول أن تثنى شهريار عن المحاولة . كما ان السر الـذى يريـد معرفتـه شهـريـار هى نفسهـا لا تعرفه ، بل وربما غير واثقة من وجوده ، وبالتالى لا يعنيها كثيرا التفكير فيه ، وهذا ما كانت تحاول شهرزاد فى صراع شهـريـار معها أن توصله اليه حتى تجنبه المصير الذى كان يسعى إليه بإرادته :

شهـرزاد : أقسم أنك جننت . أجهـدت عقلك حتى اضطرب لى سر تبحث عنه أيها الابله ؟

الا تراك تضيع عمرك الباقى وراء حب اطلاع خادع . . ؟

شهريار : مـا قيمة عمـرى البـاقى ؟ لقـد استمعت بكـل شيء وزهـدت فى كـل شيء . .

شهرزاد : وهل تحسب هذا هو السبيل إلى مـا تطلب ؟ بـل من أدراك أن مـا تـطلب موجود ؟

أترى شيئا فى ماء هذا الحوض ؟ أليست عيناى أيضا فى صفاء هذا الماء ؟ أتقرأ منهما سرا من الاسرار ؟

شهريار : تباً للصفاء وكل شيء صاف . . لشد ما يخيفنى هذا الماء الصافى . ويل لمن يغرق فى ماء صاف . .

شهرزاد : ويل لك يا شهريار[١٢] .

ان ما تتمناه شهرزاد وما كـانت تسعى اليه ان تجعل شهريار يكف عن تساؤله عن معرفة ما وراء الطبيعـة من اسرار ويكتفى بإغراق نفسه فى كل ما فيها من صفاءه من ملذات حسية وعقلية وروحية وصولا به إلى مرحلة التكامل الصوفى لكن شهريار غير قادر أن يرى أى جمال فى الطبيعة فهو كما يقول لشهرزاد :

شهـريار : ليس فى الحيـاة من جديـد . . استنفدت كل شيء .

شهـرزاد : الطبيعـة كلها ليس فيهـا لـذة تغريك بالبقاء ؟

شهريار : الطبيعة كلها ليست سوى سجان صامت يضيق على الخناق[٢٣] .

غير أن ما ضيق الخناق على شهريار فى الحقيقة هو ثقله ، الذى سوف يؤدى به فى النهاية إلى مصيره المحتوم ، لتحديه قوانين الطبيعة ، بل تحديه للقوى الإلهية بمحاولته الوصول إلى حقيقتها . . إلى أصلها .

شهريار : من أنت ؟

شهرزاد : أنا شهرزاد .

شهـريـار : كفى عن اللف والـدوران . أعرف أن اسمك شهرزاد ، لكن من تكون شهرزاد .

شهرزاد : ابنة وزيرك السابق .

شهريار : أعرف كذلك أن وزيرى السابق أنجب شهرزاد ، كما أعـرف أن الله خلق الـطبيعة ، كى لا يقـال ان شهـرزاد بنت لقيط ، وكى لا يقـال أن الـطبيعـة بنت المصـادفة ، لكنـك تعلمين أنى لست ممن تقنعهم هذه الانساب[١٤] .

فى هذا المقطع الأخير يتأكد لنا بوضوح المقابلة بين شهرزاد والطبيعـة ويتضح لنـا أيضا أن ما يبحث عنه شهـريـار وما يـريد الـوصول إلى معـرفته هـو الله ، المطلق ، خالق الطبيعة والكون .

وهو سر لا تملكـه شهرزاد فهى ليست ذلك الإله . ولهذا لا يمكنها أن تبوح له به وإن الح فى طلبه عشرين قرنا ، بل وترى أن من يسعى وراءه ليس إلا طفلا ساذجـا فى بداية الطريق .

شهرزاد : لا تكن طفلا يا شهريار . أنت تعلم أنك ان ألححت عشرين قرنا فلن تظفر منى بكلمة .

شهريار : لماذا ؟

شهرزاد : لأنى لست أملك ما تريد . أنت تـطلب المحـال . أنت رجـل ذو رأس مريض[١٥] .

لكن الـويل لشهـرزاد من الملك حين تصمت ولا تجيبه عما يطلب معرفتـه . إنه حينئذ لا يتورع عن محاولة تدميرها . لكنه فى الحقيقة لا يدمر غير نفسه . فشهرزاد لا تموت ولا تدمر . . وان كانت هى القادرة على التدمير . . واقتلاعـه من الحياة حين يصـل إلى هذه الـدرجـة من الشيخـوخـة والجدب الانسانى والـروحى . . وهذا مـا حدث بالفعـل فى نهاية المسـرحية غـير أن الحكيم يوحى لنا بهذا المصير فى نهاية المنظر الثانى بعد أن لزمت شهرزاد الصمت . . ولم تجبه عما كان يريد الوصول إليه :

شهريار : (ينظر إليها ويهمس) لعنة الله . .

شهرزاد : لماذا تنظر إلى هذه النظرة ؟

شهريار : تعالى . .

شهرزاد : (تدنو) : ماذا تريد . . ؟

شهريار : أقبلك . .

(يتناول رأسها بين يديه ويرفع شعرهـا الأسود ويستل خنجره من غمده) .

شهرزاد : (تصيح به) : ويحك ما تفعل .

شهريار : (فى صوت غريب) : أرى شعرة بيضاء ، كأنها خيط الفجر فى هذا الليـل الجميل . .

شهرزاد : (تخلص من يده وتنظر إلى خيالها فى الحوض) : أين هى ؟

تنزع الشعرة البيضاء) .

شهريار : لماذا تنزعينها ؟

شهرزاد : (تعود إليه) : كيف خطر لك أن تفعـل هـذا ؟ لقـد بت اعتقـد فى خـطر جنونك[١٦] .

لكن شهرزاد على الرغم من كل ذلك لا تيـأس من المحاولـة فى إعادة شهـريـار إلى انسـانيته . . إلى آدميتـه . . كما فعلت من شريار فى الاسطورة منذ بداية المسرحية حتى نهايتهـا . . لكن شهـريـار كان فى كـل مرة يقاوم ويرفض محاولاتها بمنطقه العقلى .

والمسرحية مليئة بالأمثلة التى توضح هذا المعنى .. لكن شهرزاد تكاد تيأس منه بعد موت قمر .. وعتق العبد .. لما فى موت الأول من دلالة رمزية على التجرد من الإيمان .. وفى عتق الثانى التجرد والهروب من كل ماهو مادى .

لكن على الرغم من أن شهريار كان يسعى إلى مصيره المأسوى منذ البداية ، إلا أن السبب فى ذلك كان نقطة ضعف فى طبيعته ــ أى طبيعة العقل ــ لم يستطع تجنبها .

ونقطة ضعف شهريار كما هو واضح الآن هى عدم قدرة عقله على الإيمان بالحقيقة الإلهية بلا برهان أو دليل .. أى عن طريق القلب .. ومن ثم محاولة هربه من الواقع الذى تمثله الأرض بقوانينها التى تخلق التوازن الضرورى لاستمرار الانسان ونموه .. روحيا ، وعقليا .

لكن عقل شهريار زين له أن لا حقيقة لغير العقل .. الذى به وحده يستطيع أن يتقدم ويتطور .

وإن كان شهريار قد خط لنفسه الطريق الذى يسير فيه بوعى تام متحملا تبعة أعماله منذ البداية ، متحديا قوانين الطبيعة التى تتجسد فى شهرزاد من ناحية ، وتتجسد فى قمر والعبد من ناحية أخرى ، رغبة فى الوصول إلى هدفه .. على الرغم من كل ذلك التحدى والصمود .. فها هو يعترف لشهرزاد أنه كثور الطاحون .. يدور ثم يدور ويحسب أنه قطع الأرض سيرا إلى الأمام لكنه فى الحقيقة قد انتهى إلى حيث بدأ . وهذا ما يدركه شهريار فى نهاية الطريق الذى سار فيه :

شهريار : ها أنذا فى القصر من جديد . إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية كثور الطاحون على عينيه غطاء ، يدور ثم يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأمام فى طريق مستقيم ![١٧] .

لكن على الرغم من ذلك فإن الصراع بينهما لا ينتهى فشهرزاد لا تتغير ولا شهريار أيضا يتغير ، فهو يسأل وهى لا تجيب :

شهرزاد : ليس فيما تفعل سبيل الخلاص

شهريار : ما السبيل ؟

شهرزاد : لست أدرى .

شهريار : آه .. أنت دائما أنت .. لا تتغيرين .

شهرزاد : وأنت دائما أنت ، لا تتغير[١٨] .



فكلما استطاع شهريار ان يدرك حقيقة ما وصل إليه .. وحقيقة نفسه ، بعد أن حسم صراعه الداخلى مع القوة الروحية .. والقوة المادية ، فقد استطاع أيضا فى نهاية صراعه مع الطبيعة ــ فى محاولة معرفة أصلها وخالقها عبثا ــ أن يدرك قانون الطبيعة ذاته على الأقل :

شهريار : النهاية تتلوها البداية فى قانون الابدية والدوران .

شهرزاد : أما كنت تعرف هذا من قبل ؟

شهريار : كنت أحسب الطبيعة احذق من هذا .

شهرزاد : (باسمة) إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة ؟

شهريار : إنها تقارعنى بسلاح العجز : السجن ، داخل حلقة تدور .

شهرزاد : (باسمة) لا أظن أنها تقارعك أو تتكلف لك . ما أنت إلا شعرة فى رأس الطبيعة .

شهريار : كلما ابيضت نزعتها !

شهرزاد : إنها تكره الهرم .

شهريار : نعم .

شهرزاد : تنزعها كى تعود من جديد .

شهريار : فتية قوية .

شهرزاد : نعم .

شهريار : كل ما يكبر تُرجعه إلى الصغر . كل غاية تتبعها بداية . إلى متى هذه الدائرة التى لا مخرج منها ؟[١٩] .

وفى هذه الرؤية لقانون الطبيعة الدائرى فى حلقة لا نهاية لها ، ما يجعلنا نربط بينها وبين تطور الانسان ذاته مجسدا فى شهريار الذى يدور .. ويدور ، ثم فى نهاية دورته ، بعد أن يشيخ ، يموت ، ليأتى آخر من بعده ، صغيرا فتيا ليمر من جديد بالثلاث مراحل التى مر بها شهريار وهكذا . فكما يدور الانسان حول نفسه دورة كاملة ، بعدها لابد أن ينتهى وينزع كشعرة فى رأس الطبيعة ، كذلك الطبيعة التى يراها شهريار أيضا تدور حول نفسها .. دورة عقيمة عبثيه .. دورة الموت .. والميلاد .. ثم الموت وهكذا .

ثورة شهريار اذن على الطبيعة مصدره رؤية عقله لها ومن ثم تمرده على قوانينها التى تسجنه داخل حلقة تدور لا تنتهى «الحياة .. والموت» وإن كانت تلك الرؤية حقيقة .. إلا أنها قاصرة .. أو على الأقل سجنت شهريار داخل جسده فلم يطيقه .. ويريد الهرب منه فى أى مكان .. وكل مكان . لكن لا مفر . فالأماكن وان تعددت فما هى إلا سجن أكبر لجسده الواهى الذى يسجن عقله المجهد داخله .

فشهريار ليس كقمر يستطيع أن يرى الحياة رحبة والطبيعة جميلة[٢٠] ــ كما تقول شهرزاد للملك ــ فلا يشعر بذلك الحصار المكانى .. أو الزمنى .. لأنه قلب كبير .. قلب لا يعرف غير التقديس والحب بلا حدود .. تماما كما كان يعيش شهريار مرحلته الذهبية مع شهرزاد ــ فى الاسطورة ــ قبل أن يتردد عليها .. ويثور على قوانينها .. قبل أن يصبح انسانا عصريا مثقفا مفكرا بفعل شهرزاد أيضا . وإن كان الصراع بين العقل المتمثل فى شهريار وبين الطبيعة التى ترمز إليها شهرزاد لا يؤدى إلى نهاية أو حل ، وإنما إلى التنوير .

غير أن النصر يوحى بهزيمة العقل . ومما يؤكد هذه الهزيمة الصورة الفنية الرمزية التى تصور شهريار كشعرة بيضاء نزعت من شعر شهرزاد الأسود الجميل . حتى وإن كانت المسرحية تنتهى وقد عاد شهريار من جديد إلى اسفاره ورحلاته التى لا تنتهى ، بعد موت قمر ، وعتق العبد ، رافضا أى محاولة أخرى من شهرزاد .. حائرا ينخر فيه القلق .. معلقا بين الأرض والسماء ، لا

يعرف نفسه . . ولا من اين اتى . . ولا إلى أى أرض يسير . . لكنه سيبقى سائرا . . شاء أم أبى :

شهريار : أنا ؟ من أنا ؟

شهرزاد : أنت انسان معلق بين الأرض والسماء . ينخر فيك القلق . . ولقد حاولت أن اعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة .

شهريار : لا أريد العودة إلى الأرض .

شهرزاد : لقد قلتها يا شهريار . لا شىء غير الأرض .

شهريار : (يتحرك) : وداعا اذن يا شهرزاد !

شهرزاد : اتذهب ؟ دعنى احاول مرة أخرى . .

شهريار : (ينصرف فى صمت)(٢١) .

مفهوم المكان والزمان فى المسرحية :

وهنا أود أن أشير إلى أن مسرحية شهرزاد ، لا وجود فيها لحدود زمنية أو مكانية ، كما فى الاسطورة الشعبية وإن كان ذلك فى اطار خفى لا يكاد يرى بالعين المجردة لأول وهلة . لكن كل منظر فى المسرحية . . وكل صورة شعرية تخص المكان أو الزمان فيها تؤكد هذا المفهوم . عن طريق الحوار .

فالمنظر الأول مثلا عبارة عن طريق قفر ، به منزل من المفترض أنه منزل الساحر — وهو شخصية اسطورية رمزية اساسا ، أى أن ليس هناك تحديد لمكان يقع فيه هذا المنزل الرمزى هو الآخر . على سبيل المثال أيضا لعدم وجود حدود زمنية أو مكانية فى المسرحية هذا القول لشهريار :

شهريار : ما هذه الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسى فى حدود ضيقة أسكتها يا قمر . أو اجعل أنغامها تنطلق . . تنطلق . . إلى حيث لا حدود .

وهذا الحوار أيضا بين قمر وشهريار يوحى بنفس المعنى :

قمر : اتراك تتعمد هجر إمراتك ؟

شهريار : وهجرك أنت أيضا .

قمر : المحبون لك ، تهرب منهم .

شهريار : ومن نفسى أيضا .

قمر : يا رحمة الله . .

شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق . . أنطلق . .

قمر : إلى أين ؟ .

شهريار : إلى حيث لا حدود(٢٢) .

غير أن رغبة شهريار العارمة تلك فى الأسفار بلا حدود مكانية أو زمانية . . رغبة فى المعرفة «المحظورة» التى كان يسعى إليها ، بلا قلب . . ولا جسد ، كانت نهايتها «خان أبى الميسور» . . ومعه قمر الذى يمتعض ويستنكر أن تكون هذه البؤرة هى نهاية تلك الأسفار الطويلة فيقول للملك :

قمر : أكان ينقصنا المجىء إلى هذه البؤرة بعد تلك الأسفار الطويلة .

شهريار : أتبعنى صامتا . .(٢٣) .

فما هذه «الخان» كما يراها قمر إلا مكان يأتى إليه من يريد أن يغيب عن وعيه . . من لا يريد أن يفكر أو يشعر . . فيعيش متوهما فى اللازمان واللامكان . . والكلام الذى يدور بين مرتاديه ليس إلا كلام انصاف مجانين . .

فيحاول قمر أن يعيد الملك إلى وعيه بآدميته «بالقلب» . . وأن يذكره بأنهما ما تركا ديارهما التى يراها شهريار محدودة المكان فى نظره ، حتى تكون تلك «الخان» المعبأة بسحب الدخان المضببة خاتمة رحلتهما . . لكن الملك يرى أنهما ما سافرا بعد وما هذه الرحلة إلا بداية لرحلات مقبلة كثيرة ومتنوعة .

وآخر مثال نود ذكره هنا على لا محدودية المكان أو الزمان بمفهومهما التقليديين فى المسرحية بل على غرار مفهومها فى الأسطورة الشعبية ومن خلال العالم الداخلى لعقل شهريار هذا المثال :

شهريار : إلى أين تسافر ؟

شهريار : إلى بلاد واق الواق(*) .

شهرزاد : اتمزح ؟

شهريار : اتحسبين أن لا وجود لهذه البلاد إلا فى مخيلتك أنت ، أيتها المبدعة **الجميلة**(٢٤) .

ولا عجب من ذلك المفهوم للمكان والزمان ، ولاسيما ان المسرحية تعالج اصلا فى اطار الاسطورة الشعبية ، كما أن الصراع فيها بين شهريار وشهرزاد قائم أساسا على صراع الأول مع الطبيعة التى لا تعرف حدود زمنية أو مكانية . . ومن ثم فهو صراع ميتا فيزيقى . يحدث فى كل زمان . . ومكان ◆

● الهوامش

(١) توفيق الحكيم ، زهرة العمر (مكتبة الأداب ، ١٩٧٦) ، ص ١١٦ .

(٢) توفيق الحكيم يا طالع الشجرة (مكتبة الآداب) المقدمة ، ص ٣١ ، وانظر ايضا تحت المصباح الأخضر ، توفيق الحكيم (مكتبة الآداب) ، ص ٣٥ .

(٣) ثيودورم . فينى . تاريخ الموسيقى العالمية ، ترجمة الدكتورة سمحة الخولى ، محمد جمال عبد الرحيم (دار المعارف) ص ١٦٠ ، ١٦١ .

(٤) ثيودورم . فينى ، المرجع السابق ، ص ٦٦٠ .

(٥) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية (الهيئة العامة للكتاب) ، ١٩٧٤ ، ص ١١ .

(٦) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١١ ، ١٢ .

(٧) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(٨) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٢٤ ، ٤١ .

(٩) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(١٠) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(١١) المرجع السابق .

(*) انظر كتاب سلطان الظلام . توفيق الحكيم ، (مكتبة الآداب) ، ص ٢٣ .

(١٢) شهرزاد ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(١٣) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(١٤) شهرزاد الحكيم ، المرجع السابق ، ص ٦٣ ، ٦٤ .

(١٥) المرجع السابق ، ص ٦٣ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٦٧ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٧٠ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ١٥٠ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٥٦ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

(٢٣) شهرزاد ، المرجع السالف ذكره ، ص ٨٦ .

(٢٤) شهرزاد ، المرجع السالف ذكره ، ص ١٢٠ .

(*) فى الحلقة رقم ٣٨ من الف ليلة وليلة الاذاعية قصة : يقول احد ابطالها عن بلاد الواق الواق معناه أن هناك سيحاول أن يعرف سر الخالق ، لكنه يصل هناك ولا يعرف شيئا . مما يؤكد أن السر الذى كان يبحث عنه شهريار أيضا هو سر الخلق . . وما وراء الطبيعة . .

(٢٥) مسرحية شهرزاد الحكيم ، ص ٧٩ .

فاعل .. مكسور .. بالفتحة !

محمد الخضرى عبد الحميد

كل شىء جاهز . حتى المناخ معد ، ومتأهب ، ومنتظر . شريط الخضرة الضيق المحدود : رضخ للركلات ، فانزاح على جنب ، منكمشا على نفسه ، بعد أن رموه بازدراء خارج المحيط الهائل ، المكتظ ، المسمى على اليافطة (كردون المبانى)!. والجسر اللاهث المسحوق ، المضغوط بمئات المكانس ، وآلاف النعل ، وملايين العجلات : أفسح للخطى الآتية موضعا قدر الامكان . الشمس - مشكورة - أشرقت فى موعدها ، دون فروق تذكر فى التوقيت . الهواء البارد كيفّ درجة برودته إلى معدل آخر ، فصار نسيما ،عليلا ولطيفا ، متمرداً وهازئا بعناد على البيان المسبق الكئيب ، الذى ألقاه على كل الموجات والقنوات : مذيع النشرة الجوية !. تحت اللافتة الفارهة ، القائمة على حافة الأبنيات المتلاحمة ، المتباينة : وقف الملاحظ يجرد رءوس الفعلة ، ويفتقد - بغيظ ممتعض -(الفاعل) الغائب .

هناك فى (قاعدة الانطلاق) كان كل المختصين قد فرغوا من إعطاء لمساتهم الأخيرة . أم محروس ــ الله يسترها ــ رفعت طبق الخوص بمحتوى الصحون من بقايا الفطور ، وعلقت فى الذراع اليمنى منديل العيش والغموس ، والكيف والحلو ، بعد أن ثبتته جيدا بأربطة بلاستيكية ضد أية شهب أو إشعاعات . أشارت للمساعدة والصبى المتخلف عن ركب المدرسة : إشارة سريعة خاصة . على الفور عادت عطيات بالفأس ، فعلقتها على المنكب الأيسر ، ثم ضبطت زاوية (الهراوة) المتصلة بمقدم فأس الحديد . . ثم أحكمت تثبيت الأزرار ، كان سمير الصغير قد سارع بربط (المقطف) خلف الظهر بحبل ليفى ، ينتهى عند الكتف اليمنى بـ «فيونكة» من سعف النخيل ، تجعل المقطف (مقطورة) متصلة بـ «الشحط الام !» لاتنفصل ولاتستطيع أن تفلت لتأخذ مدارا منفردا . توقف أفراد (الطاقم) فى توتر عن العمل ، وكل عين وأصبع ترمق بانتباه مركز : مواضع الأربطة ، ومواقع الأزرار ، لئلا يكون حدث أى نقص أو أقل خطأ ، مهما كان تافها . حانت اللحظة الحاسمة فإنفتح الباب ، وانحنى محروس ليمرق من فتحته ، ثم انطلق مخلفا وراءه عمودا كثيفا من الضباب الفضى ، كان قد تسرب إلى الداخل مندفعا للكوة من الفضاء الخارجى . اتخذ محروس مداره ، لكنه لم يلبث أن اهتز مرتجا بكل كيانه حين سمع أزيزا وطقطقة أعقبتها قرقعة انكسار شىء ما ، صحبتها اندفاعة تيار ثلجى بارد عصف بكل أعماقةذعر ، وراح يضم بشدة ياقة و (قبة) الثوب الأسموكن



حول الرقبة ، ثم بقية الأطراف والزعانف من ذيل وأكمام وجيوب . توقف طرفة عين وقد تـذكر ، دخن سيجـارة فى أعقاب شاى الافطار ، ولابد أن (الطفية) أحدثت فى الثوب ، أو بجزء من الألياف الزجاجية : ثقبا ، وعندئذ تكون الطامة أكبر من كبرى ! . بحركات متمهلة حذرة ، دقيقة ومحسوبة - خشية فقدان الاتزان ، واختلال مسار المدار - راح يميل على كل رقعة فى الثوب وملحقاته : فحصا شاملا . لاثقوب ، ولكن ربما تكون (فتحة) كبيرة ، فتيار الهواء الساقع جدا : تزداد حدته فى كل زوايا وأركان الجوف بالداخل . أخـذ - بخفـة حركـة خـاطفـة - يعـاود الفحص ، يحملق من وراء (اللاسة) الواقية ، يبـربش بحدة من تحت شراريب الملفعة الصـوفية التحتيـة ، ويزيـد من جحوظ محجري العينين ، وانغراس الأصابـع بالأظـافر ، فلم يعـثر ــ قط ــ على أية فتحات ، لكن الأثر يطرد إيلاما موجعا ، ونتف الثلج الرازحة تتراكم بكثافة صاعقة على كل أرجاء العمق . مستحيل تكون الحواس - مجتمعة - خادعة ، فصوت الكسر كان مسموعا ، أشبه شىء بسلك «توربين » فرقع منخلعا فجأة ، فما الـذى حدث ، و . . وأين موقع الواقعة ؟! . تقدم خطوات والزعيق يتعـاظم من حولـه وهو يحـاول السير البـطىء ، المحسـوب المعتاد . . لكن حركـة الخطو اختلت وتخبلت ، فتـوقف عن السـير . مرة أخـرى عاد بكـل أصابـع الكفين يتحسس ، ويتلمس . كاللولب المفلوت أنشأ يستدير ــ بندوليا ــ فى كل اتجاه ، والعيون تجحظ و (تبظ) متفرسة محملقة ، ولا أثر ظاهر على جلد السطح . حاول أن يخطو لكن صرخه فاقعة ندت بغتة ، وبلا إرادة ، عنه ، أفهمته أن كسرا قد حدث ، وأن فتحة ــ بكل تـأكيد ــ نجمت عن شىء مـا ، وموجـودة ــ بالحتم ــ فى مكان ما . فكر -كإجراء يائس - فى تحويل محركاته إلى الخلف ، وبدأالاستدارة للوراء عائدا إلى القاعدة . احتدم زعيق وصـراخ ، وصفير ، وجعـير ، وهديـر ، وصريـر ، وخـريـر : العـربـات ، والكنـاسـين ، والجـرارات ، والـطيـارات ، والـدواب ، والـدراجـات ، والحنـاطـير ، و(الكرتات) والطلبة والموظفين ، والشحاذين ، والعاملات . حاول تحريك مقدمة (إيريال) إلى فوق بزاوية معينة لتعديـل المسار ، فلم يستطع لما تراكم فوقه من لحم وقمصان وأكمام وأكتاف وأرداف . شد إليه بعنف المنديل والمقطف فانضغطا فيه قماشا ، وسعفا ، ولحما ، تكاثف بغلظة مجنونة : الأبدان والأردية ، واستمر بركان الضجيـج والصريـخ والزعـاق ، وساد سطح العباب شلال مـوج خلاط ومختلط لايبين شيئا مميزا . . وهناك ، فى الجانب الآخر ، كان (الملاحظ) يرمق ، لآخر مرة ، ساعة يده بامتعاض وسأم . . ثم يشطب إسما من كشف أسماء (الفعلة) ، دون أن يحفل بـالاتصال ب (طـاقم القـاعـدة) ، مستفسـرا عن الـتخلـف ، ومـا وراءه من أعذار . . !! ◆

بعض من ثرثرة عند رأس بيروت

سمير عبد الباقى

● الحدود

سألوه . .
كم قصيدة كتبتْ ؟
قال فى مرح طفولىٍّ وهل يوماً . . سكتُ . .
إننى مازلت أشدو مثقل القلب ولم أقتل بعد . !
فتشوا جعبته عند الحدود صارخين
– كم مدينة رأيت ؟ . .
قال : بيروت لأجلى تشعل القنديل مازالت ومصر . .
وما كففت عن الرحيل . !

علقوه على بقايا السنديانة ساخرين
– كم جميلة عشقت ؟ . . .
قال : لم أولد بعد . . وصمتى مستحيل . .

● الحصاد

علقت قبرة على الأحداث قائلة :
– كانت الأشجار من حجر وأسمنت
وكانت . .
تثمر التفاح والأطفال . . والشعر الذى
فى نسغه طعم الجثث !

● دودة

● قال الصحفى القصير القامة :
كتبت اليوم . .
عموداً . . طويلا !!!!

● اكتشاف

حين امتزجت دماء طفل الليلكى بالنبيذ الفرنسى
وبالأشعار البدوية
أخبرتنى الفتاة ذات الشفاه البنفسجية
– إن هذه لأعجب المعارك الثورية
فلها قادة بعدد موجات الإذاعة . . .
والجرائد الدورية . .
ومكاتب الأمن . .
وأوزان القصائد . !

● خوف

كانت المياه ملوثة بالهواجس
وكان الشارع ملوثا بالأغنيات . .
وكانت الجرائد ملوثة بالتواطؤ
وكانت المسافات مستحيلة
بين الظهيرة والأمسيات
والمرأة التى استجارت بى

ترحل كل ليلة هربا من رصاص القنص
ومن الكذب المغلف بالموسيقى . !

● كوابيس

ليل من السواد العميق
(قطعت خطوط الكهرباء)
صمت متراكم
تختفى فى جوفه المقيت كل القبائل البدائية والخناجر
وينام على أكتافه اللزجة
كل الصحفيين الأشرار
والثوار الحمقى .
ليبدأ الشعراء والحشرات رحلتهم الأبدية
نحو الموت .. والبداية ..
فى النفايات الملغومة
والأسرّة المفخّخة ! .

● خديجة

كانت خديجة غير عذراء وكانت
لا تجيد الحب وهى ببدلة الكاكى ..
ولا تجيد الطبخ ـ لكن تعشق القهوة ..
وكانت فى المساء
تجيء تحسدنى ..
وتغبطنى لأن لى وطنا من الذكرى
ولأننى كنت فى أحضانه طفلا
ولى درب سأسلكه أعود إليه ذات مساء
وكنت أكفكف دمعها لتقوم
فتغسل بذلة الكاكى وتصنع قهوة مرّه
وتمضى ـ لتبدأ رحلة اليومىّ من رمل
ومن موت ـ إلى الأوطان .. !

● نكوص

فى زمن الموت
أعلم نفسى أن أحيا فى أروقة الأمس
خوفا ـ أن يأسرنى يوم يأتى ..
ليوسدنى يأسى
فى قبر عربى الصمت !

● تحول

كانت خنادقنا ..
مقابرهم ..
صارت فنادقهم ـ مقابرنا . ! ◆



كانت ملوثة بالذكوره ..
وكنت فى براثن المجاعة ...
- أنا الذى تطهرت بالخوف والضعف
والذكريات -
ألوث نفسى ببعض الشجاعه . !

● غربة

للطير أغنيات
وللملعب البلدى أحزان قديمه
وللشارع البحرى رائحة السمك ..

للبحر ذاكرة
وللحواجز قادة نُجُب ..
ولشاعر العرب المدلل غرفة ملونة
ولسكرتيرته تنورة بنفسجيّة

ولغرفتى
ملامح مقبرة عصرية
ولها طعم امرأة تفوح برائحة اللحم المطبوخ
وكانت شرفتى ..

تاريخ مصر المعاصر بين الموضوعية والتحيز

شريف يونس

«تنتشر اشاعات مفادها أن المؤرخين يقومون ، بكل بساطة ، باستغلال المعلومات والبيانات المتاحة لهم كى يقوموا بالدعاية للمعتقدات السياسية والإجتماعية والدينية التى ينادون بها ، بل أن هناك فكرة شائعة تقول بأن مثل هذا الاستغلال هو من الأمور الحتمية الصحيحة ، لأن المؤرخين لا يملكون ، ولا ينبغى لهم أن يملكوا معايير موضوعية يقيسون بها الحقيقة . . . وفى هذه الحالة لا يوجد هناك أى فرق بين التاريخ والدعاية الأيديولوجية . . . وهنا لابد لى من القول بأن إحياء التبجيل للبلاغة والفصاحة هذا ، بعد قرون من الرفض الحازم لها ، يبدو لى من أهم النتائج الهزلية ، المثيرة للضحك ، المترتبة على انحطاط التربية الكلاسيكية» .

«ارنولد موميليانو ، التاريخ فى عصر الايديولوجيات»

فى الأيام الثلاثة الأولى من شهر سبتمبر الماضى ، انعقدت الجلسات العشر لندوة «الالتزام والموضوعية فى كتابة تاريخ مصر المعاصر ١٩١٩ - ١٩٥٢» ، فى مقر المعهد الإيطالى ، حيث نوقشت ٢١ ورقة[١] ، تتصل جميعا ــ عدا واحدة[٢] ــ بموضوع الندوة بشكل أو بآخر .

وقد تقدم بفكرة عقد هذه الندوة الباحث الهولندى رول ماير ، الذى كان قد قدم بحثا إلى جامعة امستردام فى عام ١٩٨٥ عن «الدراسات التاريخية المصرية المعاصرة عن فترة ١٩٣٦ - ١٩٥٢ ، بحث فى الطابع العلمى والسياسى لها»[٣] . ثم تبنت الفكرة أربع هيئات علمية وبحثية ، هى قسم التاريخ بجامعة القاهرة والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية والمعهد الهولندى بالقاهرة وقسم الدراسات العربية بجامعة امستردام . وتولى تنسيق الندوة د. احمد عبد الله الباحث فى الشئون السياسية وصاحب الدور الشهير فى الحركة الطلابية المصرية .

وقد انعقدت الندوة فى ظل مناخ ــ يحسه القارىء ــ تفاقمت فيه ظاهرة استخدام التاريخ ــ أو لوى عنقه ــ فى النزالات السياسية ، كما ظهر فى معارك انتخابات ١٩٨٤ و ١٩٨٧ ، وكما يظهر فى أغلب أعداد جريدتى «صوت العرب» و «الوفد» ، مع مشاركة نشطه من جانب أغلب الصحف والمجلات المصرية ، وعدد من زميلاتها العربية ، إلى حد أن صار المؤرخون من نجوم الصحافة البارزين ، مما دفع الصحفيين إلى تقليب كتب التاريخ بسرعة محمومة لمزاحمة هؤلاء الضيوف الجدد !

ومن الطبيعى أن ينعكس هذا المناخ على مسار الندوة ؛ فشهدت القاعة عددا من بين المتحدثين ، الق‍ى ما يشبه البيانات السياسية أو اعلان المواقف ، من مواقع وفدية أو ناصرية أو اخوانية ، أوحتى قبطية ، بحجة التعليق على ما جاء فى أوراق الندوة ، أو حتى بصرف النظر عن سياق الأوراق المطروحة للنقاش ! إما عن انعكاس هذا المناخ على الأوراق المقدمة ، فيمكن للقارىء أن يتتبعه من خلال هذا العرض ؛ وفيه صنفنا الأوراق تحت أربعة عناوين ، طبقا لموضوعها الرئيسى .

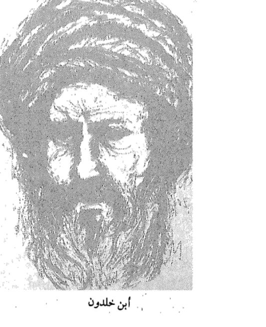
●●●

اولا حول منهج كتابة التاريخ :

وهو الموضوع الأصيل للندوة . والورقة الرئيسية فيه هى الورقة التى قدمها على فهمى[٤] ، وفيها توصل إلى أن الموضوعية

هدف لا يمكن تحقيقه إلا كنزوع ، لأن انحيازات المؤرخ وافكاره المسبقة تظهر ــ شاء ام أبى ــ فى انتقائه لمصادر موضوعه ــ خاصة المصادر غير الرسمية ــ وفى حشد المادة المعبرة عن رأيه فى مرحلة إعادة تركيب الحدث التاريخى وعرضه . ويبرز انحيازه بأوضح ما يكون فى عملية تفسير الحدث : «فالتفسير ينطوى على «حكم» ما ، والحكم تقييم ، والتقييم محمل بقدر من الذاتية بيقين» . ولكن على الباحث فى كل الحالات أن يلتزم بحد أدنى من الموضوعية بعدم اخفاء الحقائق أو تزويرها ، أما تعدد الآراء فهو مثمر ويؤدى إلى إثراء حركة الكتابة التاريخية . ويختتم الباحث الورقة بالدعوة إلى انشاء مجموعات بحثية للتقليل من الإنحياز ، فى اطار ارشيف قومى يتولى حفظ الوثائق التاريخية وجمعها ، ويشكل فى نفس الوقت اطارا لعمل هذه المجموعات .

أما د. عاصم الدسوقى ، فقد انتقد «المدخل الاخلاقى فى تقويم وقائع التاريخ» . فعرّف هذا المدخل بأنه يقوم على الانطلاق من معايير مطلقة لمعانى الحق والعدل والأمن لا تقبل الجدل ، وانطباق هذه المعايير على السياسة . وردًا على هذا يتتبع الباحث مراحل انفصال السياسة عن الأخلاق ، ثم تبعية الأخلاق لها ، ويخلص من ذلك إلى عدم جواز اطلاق احكام اخلاقية على الشخصيات التاريخية ، لأن ذلك يعد بمثابة اطلاق لأحكام تقديرية على وقائع التاريخ التقريرية وتحكيم للذاتى على الموضوعى وحكم بالثوابت على المتغيرات ، وهو أمر غير مشروع . وإنما تجب مناقشة


ابن خلدون

د . جمال حمدان



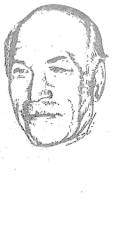
الشخصية التاريخية من حيث مدى استجابتها لظروف وضعها العام ، الأمر الذى يستلزم تجرد الباحث من الحزبية . وقد لاحظ الباحث سيادة هذا المدخل الأخلاقى على الكتابة التاريخية عن ثورة ١٩١٩ ، سواء كتابات المعاصرين (مثل الرافعى وهيكل) ، أو من كتبوا بعد عام ١٩٥٢ (مثل فتحى رضوان) .

ويتعرض الكاتب الصحفى جمال سليم إلى مسألة الموضوعية من ناحية الوثائق ، لا المؤرخ ، فيناقش أثر الوثائق الضائعة على الموضوعية ويضرب امثلة على ذلك ، مستخلصا ضرورة تيسير الاطلاع على الوثائق والحفاظ عليها من الضياع .

ثانيا : مدارس كتابة تاريخ مصر المعاصر :

تحت هذا العنوان قسم د. عبد العظيم رمضان هذه المدارس إلى مدارس اكاديمية و «مدارس» ــ تجاوزا ــ غير اكاديمية ، فأعلى كثيرا من شأن الأولى رغم اعترافه بأن بعض الرسائل التى اجيزت فى الجامعات لا ترقى إلى مستوى بعض الأعمال المتميزة لغير الأكاديميين . وبعد أن رصد تزايد الاهتمام بكتابة تاريخ مصر المعاصر بعد صدور الميثاق (١٩٦٢) وبوحى منه ، صنف المدارس تصنيفات ثلاثة : طبقا لموضوع التاريخ (سياسية واجتماعية) ، وطبقا لموقفها من فلسفة التاريخ (مدرسة الحياد التاريخى ، وتضم أغلب الأكاديميين ، ومدرسة التفسير المادى ، التى يرى أنه ينتمى إليها ، ومدرسة المنظور التاريخى ، التى ترى عدم امكان تخلص المؤرخ من ذاته فى التأريخ) ؛ وطبقا لمدى تطبيقها لمنهج البحث (مدرسة السرد التاريخى والقص واللصق ومدرسة التحليل والنقد) . ويلاحظ الباحث وجود قدر من التداخل بين هذه التصنيفات الثلاثة . اما «المدارس» غير الاكاديمية ، فهى «مدرسة» الحزب الوطنى (الرافعى وآخرين) و «مدرسة» التفسير المادى للتاريخ ، ويأخذ عليها انتقائيتها وتضخيمها لدور الحركة الشيوعية ، و «المدرسة» العسكرية (جمال حماد واحمد حمروش) . و «المدرسة» الصحفية (محمد حسنين هيكل ومحسن محمد وموسى صبرى) .

أما د. انور عبد الملك[٥] ، فقد اعتبر كل هذه المدارس مدرسة واحدة اسماها مدرسة التأريخ السياسى الاتجاهى ، تنقسم إلى أربعة اتجاهات تبعا لنظرتها إلى كيفية تجاوز أزمة الوضع الراهن ــ وهى اتجاه التحديث الليبرالى واتجاه الاصولية الاسلامية والتيار الاشتراكى والتيار القومى . ويأخذ عليها أنها ترتبط بفلسفات غير اصيلة فى المجتمع المصرى (ابن خلدون ، لوك ، ماركس ، شبنجلر . . . الخ) . وبالمقابل يضع مدرسة التأريخ استنادا إلى الخصوصية الحضارية المصرية وعلاقتها بالخصوصيات الأخرى المحيطة ــ ناسيا أن هذه وجهة نظر شبنجلر ــ واعتبرها وحدها المدرسة القادرة على التنبؤ بمسارات الواقع ، والجديرة بأن يطلق عليها فلسفة للتاريخ ، تقدم رؤية شاملة واصيلة لمغزى حركة التاريخ ، ولا تتناقض مع الموضوعية العلمية ــ دون أن يذكر لنا من اين أتى بهذه


فتحى رضوان

التفضيلات القيمية . ويعدد بعض الاتجاهات والمؤرخين ضمن هذه المدرسة (محمد صبرى وشفيق غربال ولويس عوض وحسين مؤنس ونعمات أحمد فؤاد وطارق البشرى وسعد زهران وجمال حمدان وغيرهم) . أما الكتابات الاكاديمية التقليدية ، التى تتعرض لموضوعات بعينها ، فلا يرى الباحث منها سوى نوع من الأعمال المساعدة المفيدة ، لا ترقى إلى مستوى التاريخ كعلم ، وترتبط عموما بالمنهج الوضعى .

ويُناقش د. طه عبد العليم مدارس التاريخ الاقتصادى ـ الاجتماعى[٦] ، مسلما بأن موقف الباحث الايديولوجى يطبع كتابة هذا التاريخ بطابعه ، حيث أنه يصعب التسليم بأدوات منهجية للبحث متفق عليها ، كما يصعب التوصل إلى نتائج موحدة لا تقبل الدحض . أما عن المدارس ، فهناك المدرسة الاستعمارية التى تعبر عن مصالح الاستعمار والفئات التى تعمل كوكيل له ، وهى تزيف الوقائع بما يبرر السيطرة الاستعمارية ، فتضخم من دور الاستعمار فى تطوير قوى الانتاج مع تجاهل حجزة للتطور اللاحق لقوى الانتاج (مثل باتريك أوبريان) ، أو تتبنى نظريات للنمو الاقتصادى تكرس التبعية (مثل د. جمال الدين سعيد) . أما المدرسة الوطنية فتدافع ـ فى رأيه ـ عن الرأسمالية القومية ، ولكنها مثالية ، بينما تعبر المدرسة الرجعية عن كبار الملاك والرأسمالية المصرية التابعة ، وتتسم بالمحافظة والنزعة السلفية . أما المدرسة الماركسية ، فمشكلتها أنها تطلق احكاما قاطعة وحيدة الجانب وتطبق آليا مفاهيم مستعارة من التاريخ الأوربى . وينتهز الكاتب الفرصة ليعرض وجهة نظره عن تاريخ مصر الاقتصادى فى هذه الحقبة ، وليؤكد بصفة خاصة على اعتقاده برجعية كبار الملاك وعرقلتهم لتطور البرجوازية الصناعية التى يرى فيها الجناح التقدمى تاريخيا للطبقة الحاكمة فى تلك الفترة ـ ناسيا بذلك سابق انتقاداته للمدرسة الماركسية .

ويطرح الباحث الامريكى د. بيتر جران المسألة من وجهة نظر المفكر الايطالى الشهير جرامشى[٧] ، القائلة بأن المؤرخ الأكاديمى ـ واستاذ الجامعة عامة ـ هو مثقف يعمل فى اطار مشروع الدولة للهيمنة ، عن طريق الاقناع . ويقسم جرامشى الدول إلى أربعة أنواع ـ ولا يوضح لنا الباحث منطق هذا التقسيم ـ لكل منها خصائصها السياسية وطريقها فى التاريخ . وتنتمى مصر فى رأى الباحث إلى النوع الايطالى الذى يتميز بتعايش الرأسمالية مع اللا رأسمالية ، وقيام الأولى باستغلال الاختلافات الاقليمية بما يخلق لا مساواة ثقافية ـ سياسية . ويتميز هذا النوع من الدول بتعاقب حقبتين : الأولى ليبرالية والثانية نقابية (دولانية) . وتتميز دراسة التاريخ فى هذا النوع من الدول بالتركز حول الجزء المتقدم من البلاد (القاهرة والدلتا فى مصر) ، بينما ينحو المؤرخ المنتمى إلى الجزء المتأخر (الصعيد) نحو الانتماء إلى الثقافة العالمية لا القومية (العقاد ولويس عوض مثلا) . وبينما ينمو دور التاريخ الاجتماعى فى الحقبة النقابية (الناصرية) ، يعود التركيز على التاريخ السياسى فى الحقبة الليبرالية . ويلاحظ الكاتب أن وجود حزب شيوعى يلحق بالجناح التطورى للدولة يعمل على اعطاء البلاد نكهة «شيوعية اوربية» ، ويعتبر رفعت السعيد من مؤرخى هذا الاتجاه .

ثالثا : الاتجاهات السياسية فى كتابة التاريخ :

لا شك أن القارىء قد استنتج سلفا أن هذه المجموعة من الأوراق هى التى اثارت أكبر الجدل . والواقع أن الندوة كانت مشحونة ، حتى منذ الجلسة الافتتاحية ، التى صرح فيها الاستاذ فتحى رضوان (اكبر السياسيين سنا) باعتقاده الجازم بأن سعد زغلول كان أحد رجال كرومر فى مصر (أى رجل الاحتلال) .



موسى صبرى

ويطرح د. احمد عبد الله المشكلة[٨] ؛ فيرى أن كل اطراف الصفوة السياسية المصرية متعلقة بالماضى لا بالمستقبل ، فهى جميعا سلفية . وهى تتسيد المناخ الثقافى وتتهم كل من يقدح ذهنه بعيدا عن «سلفياتها» بالتحريف أو الهروبية أو التلفيقية . ويدفع الجيل الصاعد ثمن هذه الممارسات ، إذ يتبرع الجميع «بمرمطة» تاريخ البلاد امامه . والمشكلة أن عددا من الأكاديميين يشارك فى مثل هذه المعارك بصورة تخرج عن الموضوعية ، وبشكل هابط المستوى لا يقارن بما سبق وقدموه كرسائل علمية ، بما يعنى أن الجامعة تخرج ابحاثا لا باحثين . وواجب المؤرخ هو التصدى لتصحيح الحقائق ومواجهة الديماجوجية ، فى التزام كامل بقواعد تفسير التاريخ ، بدلا من التحجج بإمكان تعدد التفسيرات للخروج عن الموضوعية .

ويلاحظ الباحث فى هذا الصدد أن كلا من الدكاترة عبد العظيم رمضان ورفعت السعيد وزكريا سليمان بيومى يستخدمون التأريخ فى كتابة دعوات للإنضمام إلى التيارات السياسية التى يتحيزون لها .

وفى الاتجاه المضاد تماما ، رد د. حسام عيسى قائلا ما معناه أن من حق جميع التيارات السياسية أن تخلق اساطيرها التاريخية ، وان تشوه اساطير الخصوم وتكشفها ، لأن كل حزب يقوم على أسطورة كجزء أساسى من دعايته ـ وهذا بالمناسبة غير صحيح تاريخيا . ودافع الدكتور ـ فى اطار هذه الفكرة ـ عن حق المؤرخ فى القيام «بواجبه» السياسى تجاه حزبه .

ويشير الباحث الهولندى رول ماير[٩] ، إلى أن التأريخ للفترة المعنية ، مر ـ منذ الستينات وحتى الآن ـ بمرحلتين : أولاهما استهلها د. محمد انيس بدراسته «المجتمع المصرى من الاقطاع إلى الاشتراكية»[١٠] ، التى اصبحت بمثابة برنامج كامل موجّه لحركة التأريخ ، ومدرسة اكاديمية تعتمد على فكرة الصراع الطبقى ، وتصب سياسيا لصالح الناصرية . وتحتوى هذه الدراسة على المقولات الاساسية لليسار فى التأريخ : الموقف المزدوج إزاء الوفد ، والسلبى من الحركة الاسلامية . ثم تحور هذا البرنامج تدريجيا ، حتى سقط تماما عندما اثبتت الحقبة الساداتية أن التاريخ المصرى ليس تطوراً خطيا نحو «الاشتراكية» (الناصرية) . . واتت المرحلة الثانية ، التى

جمال عبد الناصر



صارت فيها هوية مصر أكثر تعقيدا بشكل متزايد ، وساد الاحساس بفقدان الاتجاه التاريخى ، خاصة وأن البيئة السياسية شديدة الاختلاف أدت إلى سعى كل طرف من اطرافها إلى احتكار هوية مصر التاريخية .

وبينما ركز ماير على الكتابات الأكاديمية ، ركزت الباحثة الألمانية د. كرامر[11] على الاستخدام السيء للتاريخ فى الصراعات الحزبية فى الصحف «القومية» والحزبية . . وارجعت النشاط المتزايد فى هذا الاتجاه إلى حاجة القوى السياسية غير الدينية إلى تبرير فشلها فى الماضى وإلى اثبات شرعيتها — إذ انبثق معظمها عن الاتحاد الاشتراكى — بنسبة نفسها إلى اصول اقدم ، وكذلك بسبب عجزها عن احراز نجاح فعلى فى الظروف الراهنة . أما الحزب الوطنى فلا يهتم كثيرا بالماضى لوجوده فى السلطة ، وكذلك الأمر بالنسبة للجناح الدينى المتطرف لأنه ينسب نفسه إلى عهد موغل فى القدم ، تحول قداسته الدينية دون انتقاده بعنف . كما لاحظت الباحثة أن التيار الليبرالى أكثر اهتماما بالتاريخ من التيار اليسارى (الماركسى) نظرا لكون الأول ينسب نفسه إلى عهد ذهبى مضى (١٩١٩ - ١٩٣٦) .

أما تفسير ظاهرة «الاقتتال بالموق» فى الساحة السياسية — كما اسماها د. لاشين — فقد تصدى له عدد من الباحثين . فيشير د. يونان لبيب رزق[12] ، إلى ان العالم الثالث بعامة شهد فترة ظهور الاحزاب المناضلة من اجل الاستقلال ، تلتها حقبة من الانقلابات العسكرية ، كانت معادية لهذه الاحزاب ، شجعت اعادة كتابة التاريخ بما يخدم منطلقاتها . كذلك يؤدى عدم تبلور المصالح الطبقية وصعوبة التجريد بالنسبة لجماهير العالم الثالث — فى رأيه — إلى شيوع ظاهرة تجسيد الاهداف السياسية فى الزعامات وشيوع فكرة الزعيم — الأب ، وبالتالى حلول حرب التاريخ محل حرب البرامج .

وفى مصر ، هناك سبب أضافى لشيوع ظاهرة التعظيم والتأثيم فى الكتابة التاريخية ؛ فقد حل حزب الوفد محل الحزب الوطنى بعد ثورة ١٩١٩ كقائد لمعركة الاستقلال ، ثم ازاحت ثورة يوليو ١٩٥٢ حزب الوفد ، فصار مؤرخو الحزب الذى صار ضعيفا يوجهون سهامهم إلى القوة التى ازاحته (الرافعى ، عبد العظيم رمضان) . وهناك مؤرخو الأحزاب «الأيديولوجية» — يقصد الاخوان والشيوعيين — الذين ينزعون للمبالغة فى دور هذه الأحزاب وقادتها .

اما دراسة د. عبد الخالق لاشين[13] ، فترجع سيل الكتابات التاريخية « التى تزعم العلمية » إلى افتقار الفرد إلى الحرية وإلى ممارسة دوره فى تقرير مصير البلاد ، ومن هنا تبزغ ظاهرة الاقتتال بالموق ، وإلى تصور ان الحوار انتصار على خصم ، كما ترجع إلى افتقاد المنهج التاريخى — وهو فى هذا يتفق عموما مع د. كرامر ود. احمد عبد الله . ثم ركز على الجانب الأخير ، فأرجعه إلى خلو اقسام التاريخ حتى مطلع الستينات من دراسة علم المناهج ، وإلى تأثر التأريخ بعلم الحديث ، بحيث يتوقف النقد على الشكل دون المضمون ، وتصبح التحليلات سطحية والوثائق مقدسة . وقد ظلت الجامعة اسيرة المدارس الغربية المثالية فى تفسير التاريخ فى الخمسينات ، ثم ترددت الكتابة التاريخية فى الستينات فى اتجاه البحث عن النفوذ داخل الدولة من قبل البعض ، الذين تبنوا شعاراتها ، ثم ارتدوا عنها مع ارتداد الدولة نفسها عن هذه الشعارات فى السبعينات والثمانينات ، فظهر المؤرخون المرتزقة .

ويدين الكاتب دعوات اعادة كتابة التاريخ باعتبارها دعوات مشبوهة ، كما يدين دعوة « المصالحة التاريخية » لما تنطوى عليه من فكرة تقديس الزعامات ومن لا عقلانية . ويختتم الباحث مقاله منوها بأننا مازلنا فى حاجة إلى مدرسة تاريخية مصرية — عربية فى اطار المنهجية العلمية .



أنور السادات

ويتفق د. احمد عبد الرحيم مصطفى[14] مع بعض من هذا التصور ، ويُرجع صلات الجامعة المصرية بالحكم إلى عهد اسبق ، حيث مالأ بعض الباحثين القصر والحكومات . كذلك يرى الباحث ان تقويم الزعامات المصرية قد ارتبط إلى حد كبير بتطور الحركة الوطنية ونشاط الأحزاب فيها ، والامية السياسية لدى الجماهير ، فأدى هذا جميعه ، مع العجز الذى اصاب الحياة السياسية ، إلى اطلاق احكام مرتبطة بالنزعات العاطفية ومتأثرة بسحر الشخصية الزعامية . كما كيلت الاتهامات للخصوم وشوهت سمعتهم ، ثم اخذ البعض بهذه الاتهامات . وادان الباحث الهجوم على من يتحرى الحقيقة بحجة عدم اثارة التشكيك فى الزعامات التاريخية عند الاجيال الشابة ، لأن الحقيقة العارية هى الأجدى فى خدمة الأهداف الوطنية . واختتم ورقته قائلا — بعد ان تعرض فى عجالة لبعض زعامات مصر التاريخية فى الفترة المعنية — مناشداً الباحثين ان يتحروا الصدق والشجاعة الادبية فى اصدار الاحكام التاريخية .

وحول ثورة ١٩١٩ ودور سعد زغلول فيها ، يرى د. عبد الرحيم عبد الرحمن[15] ، أن سعد زغلول كان زعيما وطنيا ملائما للدور الذى لعبه ، ولا يوافق على الاتجاه الذى يسعى لتلطيخه ، كما يرفض الاتجاه الذى يبالغ فى دوره ويوحد بين شخصه وبين ثورة ١٩١٩ ، وينتقد موقف التيار الدينى السلبى من هذه الثورة مؤكدا انها ثورة قومية .

ويقلب عطية الصيرفى ، النقابى المناضل ، المائدة على هذا كله[16] ، مؤكدا

ان التـاريـخ ليس سـوى تـاريـخ صـراع الطبقات ، وان الدولة ليست سـوى ادارة لهذا الصراع ، مُدينا مؤرخي مصر المعاصرة على اهمالهم لبطولات العمال والفـلاحين المصريين التي تجسدت بأوضح شكل في ثورة ١٩١٩ ، بينها انصب المديح على القيادات البرجوازية المهادنة للاحتلال والتي لم تعط العمـال سـوى الفتـات ، وبعـد نضـال طويل . ويُرجع البـاحث هذا الاتجاه في التـأريخ إلى سيـادة العقل البرجـوازي في الثقافة عامة ، وفي كتابة التاريخ . غير ان الجانب الأعظم من الورقة يتعلق بمحـاولة عرض تأريخ كامـل ـ وان كان سـريعا ـ للحقبة المعنية وما قبلها من وجهة نظر الطبقة العاملة المصرية .

رابعـا : بعض مشكلات نـوعية وقضـايـا منهجية في كتابة تاريخ مصر المعاصر :

كـانت ورقة احمـد صادق سعـد حـول « حركة الجماهير التلقائية في المنهج المصري لكتابة التاريخ المعاصر (مع التركيز على فكر طـارق البشـري) » . لاحظ البـاحث أن المدرستين الليبرالية و « الماركسية » تنظران إلى الجماهير كمادة غفل اولية يأتيهـا الخط السياسي من الخارج ، وتفتقد للاستقلال النسبي عن الأحـزاب السياسيـة . غير ان التلقائية عنصر هام في كتابة التاريخ ، مع الأخذ في الحسبان ان التلقائية الخالصة غير موجودة (فهنـاك الأفكار السـائـدة) وان الحركة التلقـائية تفشـل وحدهـا في تحقيق اهدافها الثورية .

ومن هنا يرى الباحث ان طارق البشرى هو المؤرخ الوحيد الذي التفت إلى تلقائية الجمـاهـير كمعـطيـة ذات معـالم ، ولكنـه يلاحظ : ان الحركة الشعبية لا ترتبط فقط بالموروث (الاسـلام) ـ كما يقـول طارق البشري ـ وانما بالوافد ايضا ، الذي يُدخل مفاهيم ورموز جديدة باستمرار في الفكرية الشعبيـة ، كما ان الاسلام نفسـه متعـدد الـروافد والفـروع . كما هـاجم ما رآه من توحيد طارق البشرى بـين فكرة المـوروث وبـين الأخـوان كمعبـرين عن قضيـة الاستقلال الحضاري ، لأنه لا يمكن النظر إلى قضيـة التحـرر الـوطني دون لـوازمهـا الـطبقيـة السيـاسية ، بينـما كانت الجمـاعة معـادية للصـراع الطبقي ، واستنـدت إلى عنـاصـر سلبيـة في الحـركـة التلقـائيـة ، ورسخت ـ مـع مصر الفتـاة ـ الغمـوض والبلبلة فيها بدلاً من العمل على قيادتها نحو اهدافها .

وجدير بالذكر ان طارق البشرى قد اتى برد مكتوب[١٧] ، انتقد فيه منهج الصراع الفكـري عنـد صـادق سعـد واتهمـه بالتشخيص : أي مهاجمة الاخوان واعتبار ذلك ردا على البشرى نفسه ، بينما اوضح الأخير انه وضـع الاستقلال الحضـاري ـ الذي يرى ان الاخوان حملوا لواءه ـ بجانب الاستقلال السياسي وليس بديلا عنهـما ـ وان كان لم يراع ذلك دائما في رأيي الخاص ، كـما لم يوضـح ماهيـة الـرابـطة بـين هـذه المحددات الثلاث .

كـما قدم نبيـل عبد الفتـاح ورقة[١٨] ، انتقد فيها المنهج السـائـد في دراسة تـاريخ القانون ؛ اذ يُنظر للأنسـاق القانونية من النـاحيـة الفقهيـة والشكليـة بمعـزل عن الصـراعـات الاجتمـاعيـة والثقـافيـة والسياسية ، ودون النظر إلى تاريخ القضاء كمؤسسة وانتماءات القضاة الاجتماعية ، ودون التساؤ ل عن التراث المتمثل في العرف الممتد عبر القرون ، واثر ذلك كله في تطبيق قواعد الشرع في الواقع المعاش ، بل وحتى دون التساؤ ل عن عوامل نشأة هذه النظم القانونية ، ولماذا ظهرت هي بالذات وليس غيرها ؟

امـا د. عـواطف عبـد الـرحمن ، فقـد نـاقشت اشكـاليـة استخـدام الصحـافـة كمصـدر لكتابـة التاريـخ[١٩] ، فحـددت اهميتها تبعا لطبيعة البحث ؛ فهي مصـدر من الدرجة الثانية عند دراسة التاريخ العام بفروعه ، لأنها تبرز بعض الأحداث عـلى حساب الآخر أو تحرفها . . ولكنها تصبح المصدر الأول عند دراسة تاريخ الصحافة



لويس عوض

بفروعه . ويستلزم ذلك نقد الصحيفة نقدا خـارجيـا بـدراسـة المنـاخ الاقتصـادي والاجتماعي والسياسي والثقافي والاعلامي السائد في فترة البحث ، ونقدها نقدا داخليا بتناول الابعاد الذاتية التي تتعلق بالصحيفة كمؤسسة متعـددة الابعـاد ، ثم إجـراء التـركيب التاريخي بتنظيم وتـرتيب المـادة التاريخية المتعلقة بالصحيفة بالمادة الخاصة بالمجتمع ككل ، وابراز التفاعل بينهما . كما قـدمت البـاحثـة عـرضـا لتـطور التـأريـخ للصحافة المصرية ، ولاحظت تقدم تطبيق هذا البعد المنهجي في دراسات الستينات ، وحـدوث تطور نـوعي في هـذا الاتجاه في دراسات السبعينات .

كما قدمت د. نجوى حسن خليل دراسة عن « الصحافة كمصدر موضوعي لكتابـة تـاريـخ مصـر الاجتمـاعي » في الفتـرة ١٩٤٥ ـ ١٩٥٢ . قـدمت فيـه مقـاييس مـوضـوعيـة تنـاول الصحيفـة للمسـائـل الاجتماعية ثلاثي الأبعاد ، مقياس الأداء الفعلي (المباشـر) والنقد الـذاتي ، ومدى صحة رؤ ية الصحيفـة الاجتماعيـة ، كما يثبت أو ينفي التاريخ اللاحق . كما اقامت عـلاقـة طـرديـة بـين حـريـة الصحـافـة وموضوعيتها ، وطبقت هذا كله على جرائد ثلاث صدرت في الفتـرة المعنية (المـلايين والاهرام والاخوان المسلمين) .

وضمن تعداد أوجه القصور في التأريخ للحقبـة المعنيـة ، أوضحت د. عـزة وهبي[٢٠] ، غيـاب أو نـدرة الـدراسـات البرلمانية ، سواء التاريخية منها أو القانونية أو السياسية ، برغم أن البرلمان يعكس النظام السيـاسي ككـل ، حتى إذا كـان للسلطة التنفيذية يد في تكوينه . وتقترح لعلاج هذا النقص تـوجيـه الـدارسـين في مـرحلة الدراسات العليا إلى الدراسات البرلمانية ، أو إنشاء مركز للدراسات البـرلمانيـة ترعـاه مؤ سسـة عـلميـة . أمـا د. سليمـان نسيم[٢١] ، وان كـان قـد التـزم بـالفتـرة المعنية ، فقد تجاهل عنوان الندوة وقدم دراسة لمحاضر البرلمان استخلص منها سيادة وجهة نظر ومصالح الارستقراطية المصـرية الزراعية والصناعية .

ويبدى طه سعد عثمان انزعاجا من عدم كفاية الكتابات التاريخية عن الطبقة العاملة المصرية . وطـالب بسرعـة الحصول عـلى مذكرات النقابيين والوثائق المحفوظة لديهم واقامة هيئة علمية تتولى كتابة تاريخ الطبقة العاملة بمختلف مدارسها الكفاحيـة . كما

انتقد مؤلفات المثقفين من حيث افتقادها لروح الحياة العمالية واهمالها التفاصيل ذات الاثر فى كفاح هذه الطبقة ، وعدم ابراز المزاج الكفاحى لها . وقدم الباحث تصنيفا للكتابات المتعلقة بموضوع تاريخ الطبقة العاملة .

ويقدم د. سيد عشماوى ملاحظاته النقدية حول كتابة تاريخ الحركات الفلاحية فى مصر فى الفترة المعنية ، شاكيا بدوره من عدم اشارة الكتابات التاريخية بشكل كاف إلى هذه الحركات ، ومن تهميشها للقضية الفلاحية ودور الحركة الفلاحية فى القضية الوطنية فى الفترة المعنية ، ومن عدم ربطها بالاطار السياسى العام . كما يشكو من اختلاط المفاهيم بصدد تصنيف الحركات الفلاحية — ولم يقدم حلا لهذه المسألة . . كما اقترح — بدوره — ان تتولى مجموعات منظمة دراسة الحركات الفلاحية من مصادرها الاصلية .

وناقش بشير السباعى مسألة التجمع الماركسى ، الذى انتشر وصفه بالتروتسكية فى الاربعينات[٢٢] — وهو تجمع الفن والحرية - فتوصل إلى انه تجمع معاد للستالينية ولكنه لم يتبن مواقف سياسية تروتسكية متسقة . . فأوضح بذلك خطأ كل من رفعت السعيد وأحمد صادق سعد وعبد العظيم رمضان وعبد القادر ياسين عند اشارتهم لهذا التجمع[٢٣] .

● ● ●

لا شك ان القارىء قد لاحظ فقر مناقشة الأوراق المقدمة للبعد المنهجى فى كتابة التاريخ . . ولا شك ان الندوة قد انطبعت بكل العيوب المألوفة فى الحوارات الثقافية للمثقفين المصريين . غير ان هذا كله لا يمنع ان الندوة قد نجحت بمقاييس عديدة ، بحشدها لهذا العدد من الأعمال حول هذا الموضوع الحيوى ، وبنجاحها فى اجتذاب المثقفين — اذ وصل عدد الحاضرين فى بعض الندوات إلى ١٥٠ شخصا ، كما نجحت فى اثارة اهتمام جمهور القراء بصدد موضوعها ، اذ غطت صحف ومجلات عديدة مناقشاتها بشكل أو بآخر .

وجدير بالذكر ان الندوة اصدرت توصية إلى جميع المشتغلين بالتاريخ ، من صحفيين وكتاب ومؤرخين بالحرص على التزام الموضوعية وعدم توظيف التاريخ بتشويهه لصالح اغراض الدعاية والاثارة . . . .

فهل من مجيب ؟ ◆

● الهوامش .

(١) تقدم للندوة ٢٤ بحثاً ، اضيف إليها بحث د. عبد الخالق لاشين الذى قدمه فى المناظرة التى عقدت بينه وبين د. عبد العظيم رمضان . . وغاب عن الجلسات ثلاثة من مقدمى الأوراق هم د. انور عبد الملك و د. بيتر جران و د. عواطف عبد الرحمن ، فلم تناقش اوراقهم ، كما لم تناقش ورقة د. لاشين لضيق الوقت .

(٢) ورقة د. زكريا سليمان بيومى . وقد برر منسق الندوة قبولها ضمن أوراق المؤتمر بأن كاتبها ممثل للتراثيين الجدد ، واستحسن المنسقون تمثيلهم .

(٣) ترجمه إلى العربية أحمد صادق سعد ، القاهرة ، بدون تاريخ .

(٤) الالتزام والموضوعية فى كتابة تاريخ مصر المعاصر (١٩١٩ - ١٩٥٢) ، الحدود بين الممكن والمحال .

(٥) مدخل إلى فلسفة تاريخ مصر المعاصر .

(٦) التاريخ الاقتصادى — الاجتماعى لمصر المعاصرة بين المنهجية والايديولوجيا .

(٧) Commitment and Objectivity in Italian Road Hlistoriography : The case of Egyptian Writing after world War II .

(٨) المبارزون بسيوف قديمة يطعنون الاجيال الجديدة ؛ حول كتابة التاريخ المصرى بحجر الدب المسنون .

(٩) Changing Political Perspective in the Contemporary Historiography of the Period 1919-1952 .

(١٠) مجلة الكاتب ، ١٩٦٥ .

(١١) History and Legitimacy : The use of History in Contemporary Egyptian Party Politics .

(١٢) بين الموضوعية والتحزب فى كتابة تاريخ الاحزاب السياسية فى مصر .

(١٣) كان مفترضا أن يقام حوار بين د. لاشين و د. رمضان فى الجلسة السابعة بصدد ما دار بينهما على صفحات الصحف والمجلات بعد نشر الجزء الأول من مذكرات سعد زغلول . ولكن د. لاشين واصل منهجه فى المناقشة — كما اتضح فى صفحات الصحف — فى الندوة ، فاكتفى بتقديم الورقة المنهجية التى نعرض لها الآن . وقد تقرر ضمها إلى ملف أوراق الندوة .

(١٤) حول تقويم زعامات مصر فيما بين ثورتى ١٩١٩ و ١٩٥٢ . والباحث — بالمناسبة — اشرف على رسالتى د. لاشين عن سعد زغلول ودوره فى الحياة السياسية ، كما تعرض لهجوم د. رمضان فى المعركة الكلامية التى اشرنا إليها توا .

(١٥) كتابة تاريخ ثورة ١٩١٩ بين الموضوعية والالتزام . ونظرا لأن الورقة لم توزع على الحاضرين ، فسنعرض لها بشكل مختصر ، بقدر ما أسعفتنا الذاكرة .

(١٦) العمال والفلاحون يواجهون الرصاص والمشانق نيابة عن الوطنية المصرية . وهى أكبر أوراق الندوة حجما — ٥٤ صفحة فولسكاب .

(١٧) تقرر اضافته إلى أوراق الندوة .

(١٨) ملاحظات حول كتابة تاريخ القانون المصرى ، الرؤى اللا تاريخية ، نقاط للتفكير . وجدير بالذكر أن الورقة الموزعة تتوقف فى عرض موضوعها عندما قبل دستور ١٩٢٣ . وهناك جزء آخر مكمل لها تأخر الباحث فى توصيله للجنة المنظمة للندوة ، وهو المتعلق بالفترة المعنية .

(١٩) تاريخ الصحافة المصرية بين الالتزام والموضوعية .

(٢٠) تطور النخبة البرلمانية فى مصر وكتابة تاريخها فى الفترة ١٩١٩ - ١٩٥٢ .

(٢١) محاضر جلسات البرلمان المصرى فى الفترة من ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٥٢ كمصدر لكتابة تاريخنا الاجتماعى المعاصر ، مع التركيز على مسار التاريخ التعليمى .

(٢٢) حول ما يسمى بـ «التروتسكية المصرية» بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٤٨ .

(٢٣) تتبقى ورقة د. زكريا سليمان بيومى : الاتجاهات الدينية بين عهدى عبد الناصر والسادات واثر حركتهم المعاصرة على تناول دورهم قبل عام ١٩٥٢ .

وهى تعرض بصفة عامة لتاريخ موجز لهذه الحركة فى عهدى عبد الناصر والسادات من حيث علاقتها بالسلطة الحاكمة ، وتخرج بمجملها — عدا فقرتين فقيرتى الدلالة — عن موضوع الندوة .

علاقة

صلاح والى

صقر؟
قلت لم يَسْتَقِم كالحمامِ
ولم يَسْتدِرْ كاليمامِ
ولم يلن العظمُ منه كعصفورةٍ
كلُّ أبوابِ أوطانه مغلقة
فانحنى فوقها ثاقباً حزنهَا كوةً
حزنةً حربةً
ناشراً فوق أشجارها الأجنحة
ناسكاً فى قباب السمواتِ يبحثُ عن قَلْبه
أنه راهب
للعصافير رهبانها
للميادين أشجارها
أنه راصد
جواد
الجواد الذى فاجأ الناس من ألف عام
واعتلى قبة القدس و.. مات
وعليه السلام
اختفى سرجهُ ، درعهُ
سيفهُ ، عرفهُ
لم يَعُدْ ساطعاً ، باقياً فوقِ هذا المدى
غير ذاكَ اللجام
فتوى
فتوة فتنةُ
للجوارى السبايـا
والتى أحْصَنَتْ فرجها
لم تكن غير تلك التى أَسْلَمَتْ نفسها
غير أن المدى صار أكذوبة وانتهى
انتهــى
حنظله
فوق لبِّ الفؤاد انطوى
واحتوى بعضَهُ
ماضغاً مُرَّهُ
راقباً جُرحْه
عارفاً بالذى غاله
سالكا دربه
ألــف
صار سيفاً
وشدَّ المدى شفرةً
وانبرى فى الورى قامةً
لا يميل ولا ينحنى
ولا يرَتجى فى المدى أحدا .
هبُ من حرائق لا تنتهى
قيل صار مناراتِ أهل الورى
قلت لا
إنه القلبُ فى حزنه ◆

الفريسة

عبد الستار ناصر

انها المرأة ، من تختار الرجل ، الذى سيختارها .

« بول جيرالدى »

فى غرفة واحدة ـ تمتد من أول الطابق الثانى وتنتهى بانحراف مثلث عند آخر نافذة قرب سلم الوزارة ـ كانت معي ، أربع موظفات ، تمتاز الاولى بالنمش الجميل المنثور قرب عينيها ، والثانية بطول ساقيها ، باسقة مثل شجرة الصفصاف ، والثالثة بعوينات طبية تلف نصف رأسها وتزيد في حجزها عن بقية الموجودين ، بينما تمتاز الرابعة بالصمت ، لم تقل منذ عرفناها غير (صباح الخير) ثم تذهب في آخر الدوام ، تهز رأسها ، علامة حب صغيرة ، على يوم راح إلى الأبد .

« ١ »

لم أصدق ، أول مانقلت (رئيسا) الى هذه الغرفة الشاسعة ، ان ذات النمش الساحر ، والباسقة مثل الصفصاف ، وذات العيون الطبية ، وحتى الصامتة أيضا ، اسمهن (ليلى) . .

رغم هذا ، كان من السهل ، أن أصدق ماسمعت ، ذلك ان اسم ليلى معروف في بلدى ومحبوب جدا ، وليست غير الصدفة من جمعتهن في وزارة واحدة وغرفة واحدة . .

لكن الدهشة صارت أكبر مني ، تلف أنسجة عقلي وتلعب بي ، حين عرفت انهن جميعا ، متزوجات ، ولكل واحدة منهن طفل واحد فقط .

سميت ذات النمش الجميل (أم هلال) والباسقة مثل شجرة (أم عامر) والثالثة (أم غسان) وسميت الصامتة جدا (أم حيدر) . .

« ٢ »

لو كان غيرى ، من كتب هذه القصة ، ونشرها ، لضحكت حقا من سذاجته وخراب عقله ، لكن سوء حظى ، رمانى فى غرفة أغرب من خيالى . . فمن السهولة أن يصدق القراء كل ماورد أعلاه (اسم ليلى ، زواجهن ، أطفالهن) ليست تلك معجزة على أية حال . . أما أن أخبركم في هذه القصة اللعينة بالذات ، ان كل « ليلى » منهن ، عدا الصامتة ، كن مطلقات ، فقد تهربون من القصة وتلعنون اليوم الذى بدأت اكتب فيه وأنشر القصص الكاذبة المصنوعة .

لكن مهلا ، ومعذرة على طول القصة ، فقد قلت لكم انه سوء حظي أن أخسر بعض قرائى أو أجعل من نفسي وقلمي اضحوكة يتسلى بها النقاد . . ان صبرى معكم قد يصير أطول من غرائب ماجرى ، عساني أصل حتى آخرها ، وأنجز هذا العمل الذى أنهك مخي منذ نقلت الى هذه الوزارة .

** **

كل من يأتي ، لحاجة أو سؤال ، أو معاملة رسمية ، كان يبحث عن « ليلى » . .

ما أن يدخل الغرفة ، حتى أستفسر عن حاجته أو نوع معاملته ، فهناك ليلى عثمان لأمور التقاعد والضمان واحتساب سنوات الخدمة ، وليلى حسون ، للصادرة والبريد والواردة ، وليلى عبد الغالي للحسابات الخارجية والصكوك ، وأخيرا : ليلى راغب ، للطابعة وتصوير المستندات الرسمية .

وقد ظن البعض ، ان اسم ليلى ، مجرد رمز فقط ، كي لا تكشف الواحدة منهن عن اسمها الحقيقي ، فما كان من السهل دائما ، على كل من رأى أو سمع بنفسه ، أن يصدق هذه الغرائب فى مكان واحد وفي شعبة تحتل نصف الطابق الثاني من الوزارة .

ولست أدرى . ماذا سيقول هذا البعض ، اذا عرف البقية مثلي ؟

عندما آتي متأخرا ، في يوم ما ، كان سلامي عليهن يشبه النكتة ، فأنا أقول : ـ صباح الخير ياسيدة ليلى . .

أجلس وراء منضدتي ، أهجس بعدها مايشبه زقزقة العصافير ، ضحكة واحدة في وقت واحد من حناجر السيدات « ليلى » . . أشعر بالفخر والرجولة والسعادة ، وأحسد نفسي جدا .

لكن وجه ليلى راغب (أم حيدر) الصامتة منذ عرفناها ، كان هو الوجه الوحيد الذى لم يضحك لى أبدا ، حنجرة مغلقة ، وجه صامت ، صار سرّ همي وحيرتي ، وما كان بمقدورى مطلقا ، أن أقترب منها ، رغم زيادة أعمالي معها ، ما أن أعطيها كتابا رسميا للطبع أو مستندا للتصوير ، حتى تبعثه مع فراش الشعبة في أحسن صورة وأجمل طبع رأيت .

ولم أجد ، رغم خبثي وحلاوة لساني ، أية فرصة للكشف عن سرّ عذابها (هل كانت معذبة كما أرى وأحس ؟) سرّ هذا الصمت الذى صار ، يوما بعد يوم ، عفريتا يطاردني ، وعدوا أحلم أن أحاربه وأقتله ، كيما أراها تضحك ، تتكلم . . وكيف لي أن أجد الفرصة وأقفز هذا الجدار العالي ، وأنا أحسّ به يزداد ارتفاعا وشموخا ، أحلم أن أعرف سرّها ، مع انها ـ وحدها ـ بين نساء الغرفة ـ مازالت على ذمة زوج مازال حيا ، ولها طفل اسمه حيدر ، ولابد انها تحبها جدا .

لم أرها تضحك ، رغم كل النكات والطرائف ، التى نرددها فى الشعبة بصوت عال ، كأننا جميعا ، نتآمر أن تسمعها ليلى راغب . . من يدرى ، لعلها تضحك يوما ما ، ونعرف بعض سرّها .

** **

كنت حقا ، أخاف اليوم الذى أنقل فيه الى مكان آخر ، ماكان لي أن اهجر هذه الفسحة الشاسعة من السعادة ، فقد كان القلب اعزب من الحب ، يبحث عن نصفه الثاني بين مطلقات مهجورات ، يعشن ـ رغم الضحك والثرثرة والملابس الجميلة ـ في عذاب خفي ، يتسترن على وسواس الروح بالنكات والعمل ، حتى ان ليلى عبد الغالي قالت ذات مرة :

ـ لو كان الدوام الرسمي ، أربع وعشرين ساعة ، لبقيت . . هنا ، لا افكر في شيء جارح .

كنت مثل مراهق مخبول ، أنقل عيني من ذات السيقان الباسقة ، الى النمش الجميل ، اتسلل خلف العوينات الطبية ، افكر : ماسبب طلاقهن ياترى وكل هذا الجمال الباهر ؟

نظرت إلى أم حيدر ـ المتزوجة الباقية ـ تطبع بهدوء ، كمن تفكر ، ولست أدرى حتى الآن ، أى جنون دفع بي الى أن اكتب لها رسالة قصيرة جدا ، قلت فيها : أم حيدر العزيزة .

أعتذر أولا ، عن فكرة الكتابة اليك ، ليس من عادتي أن أزاحم انسانا في حياته الخاصة ، لكن الصمت لا يناسب وجهك الفاتن الجميل . . ألا يحق لنا ، ونحن زملاء قسم واحد ، أن نفهم سرّ الوجوم الدائم ، وسرّ هذه العزلة القاسية التي تنأى بك عنا ؟

بصراحة ياست ليلى . .
أنا أحلم يوما ما ، أن أراك تضحكين ، تجلسين معنا في مطعم الوزارة ، نثرثر ، ونمازح بعضنا ، علّ هذا الحزن الذى أحس به مزروعا في أعماق نفسك ينزاح عنك ولو مرة واحدة . . واعذرى تهورى فى الكتابة ، فأنا ، كما لا تدرين ، افكر فيك دائما . .

** **

ماذا فعلت بنفسى ؟

لو كانت جبال العالم ، هبطت فوق جسمي ، أو نزلت شلالات الدنيا في جوف معدتي ، لو أحرقت جلدى نيران السماء وبراكين الارض ، لكان هذا كله ، أهون بالنسبة لي ، مما فعلت ليلى راغب .

لم أنكسر أبدا ، في حياتي ، كما انكسرت ، وماذلني بشر منذ ولدت ، كما أذلتني هذه المرأة الصامتة . . فقد رأيتها ، أولا ، تطبع الرسالة بسرعة وهياج ممزوج بالفرح والجنون ، وما صدقت نفسي ، ما أن رفعت نفسها من وراء آلة الطابعة وأعطت نسخة من الرسالة الى كل موظفة في الشعبة ، حتى كدت أشهق عن هلع قاتل . . تمنيت أن أمزق الاوراق ، قبل أن يقرأها أحد ، وكان هذا حلما لن أناله بسهولة .

** **

ما كان سهلا ، على رجل مثلي ، أن يرى نفسه ، مجرد نكتة رخيصة على لسان النساء ، أى فعل أحمق فعلته بنفسى ؟

راحت ليلى عثمان تقرأ الرسالة بشبق كبير وتنظر خلسة الى وجهي ، تضحك خلف أوراق بيض ، بينما سمعت ليلى حسون ، تختار سطرا من الرسالة وتقرأ بصوت جارح وخبيث :

ـ ليس من عاداتي أن ازاحم انسانا في حياته الخاصة .

حتى ذات العوينات الطبية ، وقد كان بينها وبين نساء الشعبة مسافة أمتار وافكار خاصة ، راحت تحدق في وجهي تارة وفي وجه ليلى راغب تارة أخرى ، رجوتها في سرّى ان تبقى في مكانها ، لكن شيطاننا اقوى منهن جميعا ، جعل الصمت في غرفتنا مستحيلا ومعجزة .

** **

لو ان الارض تنشق تحتي ؟ لو أعرف كيف أهرب ؟ لو كان ما يجرى كابوسا أو فيلما أو وهما ؟ ماذا تراني فعلت ؟

تـوسلت الى السماء ـ لأول مـرة في حياتي ـ أن تنقـذني مما صرت فيه ، ثم حاولت أن أتذكر ما كتبت لها ، فما خطرت على ذاكرتي سوى كلمات محترمة ، لا تمس سمعتها بشيء على الاطـلاق ، بل ، ليس سوى روح الزمـالة ومـزيد المحبـة والتقدير ، لماذا اذن كل هذه المهانة والهزء وروح الانتقام ؟

رغم الذى جرى ، تمكنت أن أهرب من الشعبة ، كمن يهرب من مصيدة قاتلة ، أبحث عن هواء نقي يدخل أوردتي ، كي افكر فيما سيجرى ، وماذا عليّ أن افعل ؟ لكن صوت ليلى حسون ، جاءني حتى الباب ، مسموما وخبيثا ، كأنه يطردني ويكسر آخر أمل في الروح :

ـ حتى انه لا يبحث عن (مطلقة) منا ؟ تصورى .

قالت حنجرة أخرى :

ـ ياللرجال ، أمرهم عجيب جدا .

فتحت نافذة ، وكسبت شيئا من الهواء النقي ، الذى كاد يبكي رجولتي ، قلت في ذات نفسي : ليلى راغب ، لماذا ؟

« ٣ »

بقيت خـارج الغرفـة حتى آخـر الـدوام ، مشيت نصف شوارع بغداد : النهر والرشيد والسعدون ، علّ هذا الحزن الكبير يتسرب عن جسدى .. دخلت مطعما وبارا وسينما ، رأيت نسـاء بغـداد يشتمن ويعشقن (جـان بـول بلمنـدو) وفكـرت : الكل يشتمني ، لا أحـد يحبني .. يزاحم عقـلي صداع عنيف ، ما كنت أعرف لون اليوم التالي ، كيف أجلس بينهن غدا ، وماذا سأقول ؟

لف روحى بعض الحقد على هذه السيدة الغريبة .. من كان يصدق هذا الفعل الارعن ؟ ماذا تراني قلت لهـا ؟ لماذا يا ربي فضحت ليلى هذا السرّ الصغير ، وقد كتبت رسـالتي بحب عميق واحترام أعمق ؟

لابد انها مجنونة ، أو مريضة ، أو .... من يدرى ، ربما فعلت أنا شيئا سخيفا في يوم سـابق ولم أنتبه ؟ ربمـا آلمتها في تصرف أو حركة عابرة أو شغل رسمي ؟ حقاً .. لا أتذكر ، فقد كنت صديقاً ومساعـداً ، حتى إني مرات ومـرات اطبع الكتب وأصور المستندات بنفسي ، وما كنت أرى منها ـ ولا ـ ظل ابتسامة عابرة ...

رغم هذا ، كنت أحبها .

نعم ، كان في جسدى عرس صاخب لايهـدأ ، في رأسي حلم واحد يتكرر ، أن أرى امرأة مثلها ، أو بعض صفاتها ، فقد أسرني سكوتها ، وثيابها البسيطة ، حركات أصابعها فوق آلة التصوير والطابعة ، أقف قرب يـديها ، انتـظر كتابـا أو مستندا ، كم تمنيت أن أكون تحت اصابعها ، كتابا رسميا تلفه وراء (رولة) الطابعة توجعه ضربا بالحروف المدببة وتهبط ، حتى آخر سطر فيه .

** **

لماذا ، ترى ، قتلت ليلى راغب ، هذا الحلم الصغير ؟

لم أكن أريد منها شيئا ، كل ماقلته في الرسالة الملعونة « أم حيدر العزيزة ، أعتذر ، الصمت لا يناسب وجهك الفـاتن الجميــل .. نحن زمـلاء شعبــة واحــدة ، أحلم أن أراك تضحكين .. اعذرى تهورى .. أنا افكر فيه دائما » ..

فهل يستحق كلاما كهذا ، أن تفضحه ليلى راغب ، بـل تطبعه مثل تعميم اذارى ؟ ماذا كنت بالنسبة لها كي تفعل بي ما فعلت ؟ لو كنت سفاحا ، أو منافقا ، أو سافلا ، أو انتهازيا أو دميما ، أو كنت أبغضها ، أو أحقد عليها ، أو أكتب عنها ماليس فيها ، اذن ، لصار ـ بعض ـ هذا عذرا ، اما أن أكون طيبا وبسيطا ونقيا وهادئا ، وحتى وسيما وعفيفا ومسالما ، فقد زالت ـ بالنسبة لي ـ كل أعذارها ، كما انها ، لابد تدرى أو شعرت يوما ما ، بأنني أحبها وأرتاح اليها ، وقد كتبت ـ في علاوتها وتقريرها السنوى ـ أجعل ماأعـرف من مدح وثنـاء وتقدير .

اذن ، لماذا ؟

لابد ان الخراب قد حلّ في عقول الناس ، وما عاد من أحد يعرف ما يفعل ؟ كيف بي أفسر كل هذا الجنون الذى قامت به ليلى راغب دون أن تسأل نفسها عن مصيرى وسمعتي ؟

** **

كان مجرد احساسي ، ان الصباح سيأتي ، يجعلني في حال من الضنك والخجل والذبول ، أفكر في السيدات (ليلى) مثل طفل مكسور ، وأنا ، ياللهول ، رئيس الشعبة وحاميها .. فمـاذا سأقـول وأفعل ، بـل ماذا قـالت ليـلى عثمـان وليـلى حسون ، وهل اضافت ليلى عبد الغالي قولا يزيد (الحطب) اليابس فوق النار ؟

ماذا فعلت ليلى راغب ـ أم حيدر العزيزة ـ بعد خروجي ؟ لابد انهن جلسن سوية ، يتسامرن ، ويسخرن ويشتمن حامي (الشعبة) الذى صار حراميها ..

ماذا دهاني ؟

رحت أكرر أمثال أمي وجدتي مثل مخبول ، لابد أن افكر بهدوء ورجولة واتزان ، سـأذهب ، كما في السـابق ، اقول (صباح الخير ياليلى) وأجلس ، كما في كل مرة ، ثم ، بقوة وحزم ، افتش أعمال الشعبة ، واذا شعرت بهمس سخيف ، أو كـلام زائـد ولاذع ، أو غمـزات وأسـرار ، سـأعـرف شغلي .. أنا لم أكتب شيئا وقحا أو ذميما ، وليس من حقهن الهزء مني أبدا .. أبدا ..



« ٤ »

في المرآة رأيت وجهى ، كأني أحدق فيه أول مرة . .

حقا ، أنا على جانب كبير من الوسامة ، شعرى أسود وطويل ، ملامحي كلها دقيقة وحلوة ، ومن حق أى رجل مثلي أن ينال من يشاء ، ومن السهولة ان اتزوج انسانة عظيمة ، مثل ليلى راغب . .

قلت لنفسى : سأذهب الان ، شامخا ، أجلس بهدوء ، أنادى على فراش الشعبة أن يأتيني بقهوة دون سكر ، اتكلم بقوة ، أسأل عن اعمال الشعبة خلال الشهر المنصرم ، وما أن يرونى بهذا الوجه الصارم ، حتى تموت حكاية الامس ، مرة واحدة ، دون اشارات أو همس أو غمزات أو كلام زائد . .

** **

دخلت الوزارة ، شعرت رغم أنفي ، بانكسار في جسدى ، تذكرت ماجرى بدقة وأسى ، أحنيت ظهرى ، ونسيت حوارى مع المرأة . . لم يعد من أثر لشموخي وكبريائى ، هاأني أصعد السلالم ، الى الطابق الثانى ، ليس فى جسدى ما يشير الى الحزم والقوة . .

لابد انى خسرت نفسى ؟

ولم يكن ثمة حل آخر ، لابد من دخول الشعبة ، فقد رأتنى ليلى حسون ، كمن رأت قزما مشوها ، يالها من قاسية ، هذه الباسقة مثل الصفصاف ؟ سأعرف كيف احاسبها يوما ما ، ستأكل نفسها بين اختام الواردة وأرقام الصادرة وتنسيق البريد . .

وها هى أم غسان ، تخفى ضحكة خبيثة وراء عويناتها ، كأنها ترى بهلوانا فاشلا ، كيف لي أن اصدق ليلى عبد الغالى وأنا أراها على هذه الصورة ؟ كم كان منظرها مسكينا وراء الحسابات والصكوك الخضر ؟

ليس من حل ، سوى الدخول ، وليكن ما يكون ، فأنا مازلت رئيس الشعبة ومنسق اعمالها ، وعليهن أن يطعن أوامرى حتى اذا أخطأت . . وهل تراني أخطأت حقا ؟

** **

قلت :

ـ صباح الخير .

وجلست خلف منضدتى ، سمعت صوتا واحدا يرد التحية ، لم أسمع غيره ، لكن شرخا فى الروح كان قد اتسع . . أول مرة أحس فيها بالغربة والعزلة مثل آدم مطرود من جنة . . قلت لنفسى :

ـ قم من مكانك ، حالا ، ونفذ ما فكرت فيه .

لكن أوردتى وأعصابى كلها تسمرت ، فأيقنت أنى هالك ، وأن سمعتى واسمى صارا في وحل أسود كل شيء مرة واحدة دون أقل رحمة . . صرت لعبة الشعبة وبهلوانها الجميل .

** **

جاءت ليلى راغب ، أم حيدر ، القاسية الصامتة ، سبب البلاء كله ، وياهول مارأيت (؟) . . كانت تبتسم ، اول مرة اسمعها تقول شيئا غير صباح الخير :

ـ أريد اجازة ليوم واحد فقط ، اذا سمحت ؟

ثم أعطتنى بهدوء وخوف وتردد ، استمارة الاجازة بثلاث نسخ ، ورجعت الى مكانها بينما كانت ليلى عثمان تمسك أنفها كي لا تضحك بصوت عال ، ولا أدرى ـ حتى الان ـ أية بطولة سقطت فوقي وأنا اقول :

ـ أم هلال ، لا أرى سببا للضحك ، أعمالك متراكمة ، انتبهى لها ، ذلك أحسن ، وتذكرى ان الضحك بلا سبب . . . . وأنت امرأة كاملة .

كان هذا تحذيرا موجعا ، ليس لها فقط ، انما شعرت أن الشعبة تماسكت ، وصار كل من فيها يعمل ، رغم انهن مازلن ، بين وقت وآخر ، يختلسن النظر الى وجهى ، كأنهن يبحثن عن سرّ هذه اللعبة الوقحة ، سرّ هذا البهلوان الغادر .

قرأت استمارة الاجازة ، حرفا حرفا ، كأنى أدخل فى حياة ليلى راغب « الراتب اثنان وعشرون دينارا ، كاتبة طابعة بلغة واحدة ، قسم الخدمات والتنسيق الادارى » وقبل أن اترك توقيعى على النسخة الثانية من استمارتها ، حتى دارت بي الارض كدت أصرخ ، بل : صار من الممكن جدا أن ينبض قلبى بسرعة تأخذنى الى نزف أو غثيان أو موت سريع . .

ماذا جرى لهذا العالم ؟ أية معجزة قلبت حياتى كل هذا الانقلاب الباهر العجيب ؟

** **

هل كان حلما مارأيت ؟ أم وهما ؟ أم تراها مؤامرة تحاك ضدى ؟ أنا الرجل الوحيد في شعبة النساء . .

لابد لى أن أصدق أولا ، ما كان تحت يدى ، أن اثق بما أرى وأقرأ ، فهذا خط ليلى راغب ، اعرفه كما أعرف نفسى ، وهذه السطور الجميلة ، تكفى ، لو انها صادقة فعلا ، أن ترحمنى من عذاب الامس ، من خذلان الروح وكآبات القلب . . تكفى تماما ، لو انها صادقة حقا ، أن تنقذ اسمى وسمعتى من هذا الوحل الاسود ، أن يتبدل وجه اللعبة واصباغ البهلوان الصارخة .

لو أن هذا ليس حلما ولا وهما ولا مؤامرة تحاك ضد رجولتي . . وهل كان قليلا أن تكتب لى هذه السيدة الرائعة . أجمل ما قرأت في حياتي ؟

سيدى العزيز ، معذرة .

أرجو رغم ماجرى ، أن تكتم أمر هذه الرسالة ، فقد زادني وجعا على أو جاعي وهلاكا اكبر فوق هلاكي ، ما فعلته بك اليوم صباحا . .

أكتب ليلا ، في آخر الليل ، وأنا اغرق في حزن قاهر قلّ ماتعيشه امرأة في هذا العصر ، فقد زهقت روحى من أشياء كثيرة جدا ، لاأرى سببا لذكرها ، وما أن نقلوك رئيسا علينا ، ومنذ أول نهار جئت فيه ، حتى شعرت بحب غريب يشدنى اليك .

هل كان حبا ؟ لا أدرى . . لكنه احساس ما ، صار يملأ روحي يوما بعد يوم وليلة اثر أخرى . . حتى توهمت انقاذى على يديك ، وبدأت أرى فيك ، رغم صبرى وارادتي ، فارسا من القرون الوسطى ، جاء يأخذني صوب الراحة والهدوء والحب الذى حرموني من طعمه وعذابه ومغامراته منذ نعومة جسمي .

كنت ، بسبب أهلى ، لا أرى ولا أسمع ولا أعرف أى نوع من الرجال ، اطعّمونى ، وكبرونى ، وزوجونى ، ولم اقل شيئا ، لم اعترض ، لم اعرف حتى وجه زوجى قبل ليلة عرسى - يالمهزلة الاسم ، أن يكون ما جرى عرسا - لكن وجهك ياسيدى العزيز ، فجأة ، ودونما سبب ، أيقظ كل مراهقتى وتمردى ، وأعاد نصف حرمانى ، صيّر الحياة لونا ثانيا لم افهمه ولم أحس به قبل أن أراك مطلقا . .

ولست أدرى ، حتى الان ، لماذا شعرت (انهن) يسرقن حبك مني ؟ أنا أحسدهن على طلاقهن ، تأكد ، انه حلمى الان . . ولابد أن احققه حتى اذا انقلبت جبال الدنيا فوق رأسى ، أراك تثرثر مع ليلى عثمان نصف الدوام ، وليلى عبد الغالي ، تلك اللئيمة ، مافارقت عينيها عنك ، أما أنت فما زلت أراك تحدق في افخاذ ليلى حسون ، كأنك تتسلق ساقيها الى النهاية . . .

ودون ذنب ، كرهتك ياسيدى ، ودون أن تدرى ، كنت أحبك جدا ، ولما أعطيتنى الرسالة ، تمنيت ، لحاجة في نفسي أن تعرف كل واحدة منهن ، انك لي وحدى ، أن تعرف ليلى حسون ، انك مايصدر عنى وما يرد الىّ ، وانك أنت وحدك ، وأنا وحدى ، من يستحق منا الثانى . . كنت أهتاج وأصرخ داخل جدران الروح : أن تكون لى ، وأن تعرف كل واحدة منهن ، بأنك قد كتبت لى رسالة حب حتى أنك يا حبى لاتدرى ، وأنا اطبع الرسالة ، كم أضفت عليها وحذفت منها ، طبعتها كما كنت أريدها أنا لا كما كتبتها أنت . .

تمنيت ، لو انك حقا ، ياسيدى ، كتبت لى رسالة حب ، كالتى وزعتها أنا على مطلقات الشعبة . . تمنيت هذا ، كي أرتاح فعلا من عذابى ، من خسارتى العظيمة ، أن اشعر حقا ، بأنك صرت لى ، مرة واحدة والى نهايات العمر . .

اعذرنى ؟ أنا أتعذب وحدى ؟ كن معى الله يخليك .

** **

اعذرنى ؟ أنا أتعذب وحدى ؟ الله يخليك ؟ ياالهول ما قرأت ، ياالهول ما غيرنى ، مرة واحدة ، دونما تردد ولا خوف ، جئت اليها ، وقلت بصوت عال سمعته السيدات ليلى جميعا :

- أشكرك جدا ياليلى ، اشكر ياأعظم من رأيت .

« ٥ »

الان ، وبعد هذه القصة ، قصتى أنا ، لابد انكم تعرفون البقية .

فقد صار في قسم الخدمات والتنسيق ، أربع نساء ، اسم كل واحدة منهن (ليلى) . . هذا بسيط ومفهوم جدا .

وكل واحدة منهن تزوجت وأنجبت ابنا واحدا فقط ، اسم الاول هلال والثاني عامر والثالث غسان والرابع حيدر . .

وهذا بسيط ومفهوم جدا . .

ليس ثمة ماتمتاز به أية (ليلى) فقد أصبحن جميعا ، ومنذ وقت قريب ، مطلقات أيضا . . وهذا بسيط ومفهوم جدا . .

لكن واحدة منهن فقط ، اسمها ليلى راغب ، تميزت بزواجها مرتين ، وصار اسمي أنا - بسبب زواجها - أبو حيدر . .

وهذا بسيط ومفهوم جدا ، أليس كذلك ؟ ◆

◆ رسالة مدريد ◆

الشعر والعشق وقضايا الواقع بين عبد الوهاب البياتى واوكتابيوباث

حسن عطيه

فى مواجهة جادة للتيار الشعرى ، الذى تسلل إلى حياتنا الابداعية والفكرية ، خلال العقدين الأخيرين من الزمان ، منعزلاً ــ فى زمن الانكسار ــ عن قضايا مجتمعه ، متعاليا ــ فى زمن الاحتياج اليه ــ عن جماهيره ، منفصلا برسالته السامية عن هموم عصره ، هاربا بموهوبيه نحو كهف الالاعيب التكنيكية ، والتى تستهدف فى المحل الأول احداث تجديدات تشكيلية فى الزمان ، تبتعد بها عن اضطراب المكان المشتعل بنيران التعصب والادراك المغلوط لقضايا الواقع ، والقاء المستقبل فى حمى ميتافيزيقية .

فى مواجهة هذا التيار المنكفىء على ذاته ، برزت فى الأونة الأخيرة أصوات شعرية متميزة ، وأقلام نقدية واعية ، وأبحاث علمية تدرك ما أدركه التيار الرئيسى فى الشعر العربى : ان للشاعر رسالة وسط مجتمعه ، وأن أدواته اللغوية ، وقدراته فى التشكيل الزمانى والمكانى ، انما يستهدف بهم التأثير فى نفسية متلقيه ، بغرض تحريك ادراكه العقلى نحو واقعه ، والكشف عن الخلل القائم بين ما يعيشه وما يجب ولا بد من أن يعيشه كعيشة حرة كريمة ، فيصبح الابداع الشعرى بالتالى دافعا للتغيير ، لا مجرد دغدغة للحواس برموز متعالية ، تخلق شحنة انفعالية موقوتة ، يسبح عبرها المتلقى فى سماء وردية كالغائب عن الوعى وانما يستخدم الشاعر رموزه القريبة من الوجدان الجمعى ، استهدافا لخلق شحنة نفسية توقظ العقل وتدفعه للتفكير الجدى فيما آل اليه واقعه ، وتنير له عبر الرمز الدال ، طريق التغيير نحو المستقبل .

وفى دراسة جادة ومتأنية ، تقدمت بها الباحثه ناديه جمال الدين إلى جامعه (أوتونوما) بمدريد ، وحصلت بها على درجة الدكتوراه من كلية الفلسفة والآداب الشهر الفائت ، وكان موضوعها حول الابداع الشعرى للشاعر المكسيكى الكبير (اوكتابيوباث) ، وما يختفى خلف السطح الظاهرى لشعره من فلسفة وموقف فكرى متميز بين الواقع وهمومه ، والعصر وقضاياه ، وكانت بعنوان (ما وراء الحدود فى شعر اوكتابيوباث) . مع وقوف متأن عند نقاط التقاء موقف الشاعر المكسيكى المبدع بالأسبانية - لغه المكسيك وأمريكا الجنوبية - وموقف وابداع الشاعر العربى الكبير عبد الوهاب البياتى فى الطريق الذى يسلكانه بحثا عن هويه الانسان ودوره الثائر فى مجتمعه ، وبخاصة أن اوكتابيوباث من الشعراء المؤمنين بالدور الفعال للمبدع وسط عالمه ، وقد رأس فى شهر يونيو الماضى مؤتمر بالنسيا الولى للادباء والفنانين ، والذى عقد جلساته فى مدينه (بالنسيا) بشرق اسبانيا ، إحياء لمرور نصف قرن على أول تجمع للكتاب المناهضين للفاشية ، والذى عقد عام ١٩٣٧ بذات المدينة ، والتى عدت رمزاً دوليا للمقاومة ضد الفاشيست ، كما عدت مدينة (جرنيكا) بشمال اسبانيا ، والتى خلدها بيكاسو فى لوحته الشهيرة ، رمزا عالميا لمذابح الفاشية ، وكان اوكتابيوباث من أبرز اصوات تجمع ٣٧ إلى جانب المفكر الفرنسى الشهير اندريه مارلو والشاعر الكبير بابلو نيرودا ، وقد أعلن فى المؤتمر الأخير ، أنه ما زالت تهديدات كثيرة تواجه البشرية اليوم ، وتقلق عقل الشاعر كالنزاع النووى ، والتلوث البيئى ، ولابد من مواجهتها بحزم .

أما الشاعر العربى عبد الوهاب البياتى ، فهو ليس غريبا عن القارىء الاسبانى ، فقد ترجمت له عشرات القصائد ، وقام المستشرق الكبير (بدرو ما رتينث مونتابث) بترجمة العديد من قصائده المختارة بعناية ، كما ترجمت له المستشرقة (كارمن رويث برابو) كتابة « تجربتى الشعرية » إلى الاسبانية ، ويرى بدرو مونتابث فى البياتى شاعرا متميزا ، وباحثا دائما عن السر الجوهرى ، ويمثل ابداعه الشعرى المتوتر بحثا عن آفاق كونية لا متناهية ، كما يرى عبر تجربة البياتى الشعرية الوحدة الاساسية الجوهرية فى شعره ، والهدف الملح عليه باستمرار ، ونظامه الخاص الملىء بالرموز والابعاد الصوتية ، وتجاوزه لحدود الواقع المتشابكة ، تحقيقا لوجود الانسان الكامل عبر التضامن والكمال السياسى ، ويضيف

بانه رغم وصول البياتى إلى مرحلة النضج الكبـرى ، إلا أنـه لم يحقق بعـد ذاتيتـه النهائية ، لأن ثمة نهرا غزيرا المياه صامت وعميق يحمله ويبلله ، نهر خـالـد وكثيف وشفـاف ، يجتاحـه ويجتازه من ضفـة إلى أخرى ، نهر قافـز فوق الأزمنـة والاسماء والـظروف والتغيرات حتى يفـرض سلطته المنتصرة وإرادتـه القادرة ، أنـه نهر الحب الذى لا يهزم .

الشعر والاسطورة

وقد رأس بدرو مونتابث لجنة المناقشة لرسالة الباحثة نادية جمال الـدين ، والتى أعـدتها تحت أشـراف (خوليـو رودر يجث بورتولاس) استاذ الادب الاسبانى بكلية الفلسفـة والآداب ، والتى استهـدفت بها الباحثة ابراز الدور الفعال والملتزم بقضايا الانسان المعاصر الذى يلعبه الشاعر والناقد المكسيكى او كتابيوباث ، والمنعكس بصورة واضحـة وصادقـة فى اشعـاره ومـواقفـه ، ويتميـز هـذا الالتـزام الانسانى بتخـطية المسافات المحدودة والمحلية ، والانطلاق إلى مسـاحة أكبر وأشمل ، تهتم وتبحث عن حقيقة الوجود الانسانى فى محاولة لإعادة الانسان المعاصر المسلوب الارادة ، لتفوق القوى الخارجية التى فرضها عليه المجتمع ، إعادته إلى قوته الـذاتية التى فـطر عليها ، لذلك استعان (باث) بالاسطورة إلى درجة أنها تشكل جانبا هاما فى اشعاره ، بحيث تمثل هيكـل القصيـدة عنـده ، والمنتهيـة بنقتطين علامة على العودة إلى البدء فى شكل دائرى وغير منتهى مثل الثعبان الذى يقضم ذيله ، وهـو مـا يتفق مـع معنى الحيـاة فى الاساطير المكسيكية القديمة ، والتى تسير فى خط دائـرى : حيـاة مـوت . بعـث ، والمتمـاثلة مـع دور الحيـاة فى الميثـولوجيا المصرية ، وذلك نقيض النظرية الغربية التى ترى حركة الحياة فى خط مستقيم حيـاة . تطور . موت .

وهكذا يبعث أوكتابيوبات الأسـاطير فى شعـره ، فى محـاولـة لتـذكـير الانسـان بـالحضـارات التى صنعهـا والتى كـانت تستهدف تخليده وتحديد معالمه ومعالم الكون حـولـه ، لـذلـك كـانت أشعـاره إعـاده لا كتشـاف الانسان عبر الاسـطورة ، ولم يكتف باث بالاساطير الغربية القديمة ، بل تخطاها أيضا إلى الاساطير الشرقية ، ليضع منها مزيجا نادرا فى الأدب العالمى يحمل معنى إنسانيا عاما ، معتمدا على عنصرين هامين هم : الكلمة والمرأة ، الكلمة على أساس أنها المحـدد الاساسى لجـوهـر الانسـان ، والمرأة لكونها المكمل الآخر للرجل ، فبهما معا توجد الحقيقة الانسانية .

ومن هنا يبرز الدور الخلاق الذى تلعبه المرأة فى شعر اوكتـابيوبـات ، كما تتنـاول الدراسة — كما اسلفنا القول — التقاء ابداع الشاعر المكسيكى مع الشاعر العربى عبد الوهاب البياتى فى ذات طريق الاسطورة ، ودور المـرأة فى العـالم الشعـرى ، فكـلا الشـاعـرين يسعى لا حيـاء الاسـاطير فى شعـره ، ارتكـازا عـلى محـورى : الثـورة والعشق ، والثورة نجدها متمثلة فى رفض واقع قائم معاصر ينكر على الانسان حريته الذاتية ، ويجعله سجين المدينة الحديثة التى يصـورها كـلا من الشاعـرين بأنها سـاحة معـركـة يـومية ، الغلبـة فيهـا للذئـاب واللصوص والمنافقين ، أنها مدينة الأسمنت والارقـام والحـديـد والصمت والغبـار والحزن ، لم يبق فيها سـوى ماء لا يـروى الظمأ بل يطيله ، ورفض هذا الواقع المر يدفع بـالشاعـرين إلى البحث عن المدينة الفاضلة ، وبعث بعض المدن الاسطورية فى أشعارهما مثل : بابل ونيسابـور وارم ذات العمـاد وجـرانـادا (غـرنـاطـة العـربيـة الاسبـانية) فى أبيـات البياتى ، وبـابـل — ايضـا — ودلهى القديمـة وطريق جـالطه فى أشعـار اوكتـابيـوبـاث ، كـما يستنجـدان بشخصيات تاريخية واسطورية صنعت مجد الانسـان مثـل : انكيـدو وجلجـامس وسندباد ، وشعـراء مثل : المعرى وديك الجن والخيام وناظم حكمت ولوركا فى شعر البياتى ، وأبطال تاريخيين مثل عبد الرحمن الداخل وبومبيوس وتشيكو يتنكاتل فى شعر او كتابيوباث .

أما عنصر العشق فيتمثل فى عملية بحث الشـاعـرين عن المعنى الحقيقى للحب ، وأهميته فى هذا الزمان الصعب ، الذى ينكر عـلى الانسـان حـريـة التخيـل ، ومن ثم يسعيـان نحـو بعث شخصيـات نسـائيـة اسطورية كانت رمزاً لخلود الانسان ولإلهامه مثل (عيشة) رمز الحب الخالد والتى تمثل فى شعر البياتى روح العالم الجديد ، وعشتروت رمز الأمل ، كما يشبه المرأة بطائر الفينكس (العنقاء) رمز البعث فى الاساطير الشرقية القديمة ، بل وتخطت المرأة عند البياتى حدود اسم معين ، وأصبحت تحمل جميع الاسماء العامة مثل هند وسونيا ، ونفس الشىء عند بـاث ، فالمرأة عنده تحمـل جميع الاسـماء فهى : ميلوسينا ، وبيد سيفـونا ، ولا ورا وايـزابيل ، وهى أسمـاء بـطلات أسـاطير رومانية وفرنسية قديمة ، كما أنها تحمل أسماً عاما يغطى السواد الاعـظم من النساء فى الـدول الناطقـة بـالاسبـانيـة ، وهـو اسم (ماريا) كما أنه دائم التذكير بـإلهى الحب العظيمين (شيبا) و (برفاق) اللذين يمثلان عنصراً موحداً للحب الخالد .

استقلالية المبدع

وهكـذا يكتمـل مـوقف الشـاعـرين الثـائرين ، عبر رفض واقع ينكـر عـلى الانسان قدراته الذاتية الخلاقة والدعوة إلى التغيير عند تنشيط تلك القدرات بجرعات من الصور والمواقف الاسطورية التى يحددها ويبعثها الشاعران فى أبياتهما ، بالتـالى يبرز الدور الفعال والملتزم الذى يلعبـه الشاعـر وسط عـالمه ، والـذى يتمثـل ، كـما يـرى الكـاتب والمفكـر الاسبـانى (خـوان جوتيسولو) فى نقاط ثلاث أساسيـة هى : أولا : منح المجتمع الادبى أو اللغوى الذى ينتمى اليـه المبدع ، ابـداعـا فنيـا أو لغـة جديدة ، تختلف عن تلك التى تلقاها منـه عند بداية ممارسته لفن ما ، أو بمعنى آخر : اضافة جـديد لما نسميه بشجـرة الأدب ، وبدون ذلك لا معنى لوجود الفنان أو المفكر ثانيا : استقلالية المفكر او الفنان المطلقة عن النـظام أو القـوى السيـاسيـة الحـاكمـة فى المجتمـع الـذى يعيش فيـه ، حتى لا يتم تقييده بنظرة حزبية محدودة ، ثالثا : ضرورة تضامن المبدع وانصهـاره مع المشـاكل التى يعانى منها العالم كالفقر والعنف والقهر .

والباحثة نادية جمال الدين ، عضو هيئة التـدريس بقسم اللغة الاسبـانيـة ، كليـة الالسن ، جامعة عين شمس ، وقد ترجمت من قبـل بعض المسرحيـات الاسبانيـة إلى اللغة العربية منها مسرحية (ميجيل ميورا) « ثلاث قبعات كـوبا » — سلسلة المسـرح العالمى — الكويت — العدد ٤٦ — وتقول أن اختيـارها للشـاعر والنـاقد اوكتـابيو بـاث لدراسته ، وعروجها على الشاعر العربى عبد الوهاب البياتى ، جاء نتيجة التزامهما دوما بـالبحث عن حقيقـة دور الانسـان فى مجتمعه ، ليس فقط على المستوى القومى ، بل والعالمى دون أن ينسيا ولو للحظة واحدة انتمائهما لما يسمى بالعالم الثالث ، وعشقهما للحـريـة ، تلك (الحـريـة) التى صـرح اوكتابيوباث فى مؤتمر بالنسيا الأخير بانها : انقى تعبير للحياة الاجتماعية ، ومن ثم فهى ليست حـريـة الفـرد ، بـل حـريـة المجموع ◆

الوعل

محمد آدم

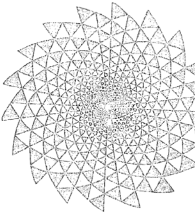
إلى حسب الشيخ جعفر



كنتُ أُراقبه ،
حينَ يفُكُّ الليلُ الشتوىُ ؛ أخاديدَ الوحدةِ ،
والشيخوخهِ ، ثُمَّ يصير شَظَايَا ،
وأراجيحَ ،
وحيواناتٍ هاربةً ،
غجرياتٍ ،
يتسكَّعنَ أمامَ الدورِ الخاليةِ ،
ويَضْرِبْنَ الرَّملَ ،
ويَسْكُنَّ ـ هُنالِكَ ـ فى جَسَدِ المَاءِ ،
وفى آخرِ دورتهنَّ ، يمارسنَ السطوَّ ، ويَخْطِفْنَ القَمرَ الصَيفِّى المَخْنُوقَ ،
ويَجْلبِنَ أريجَ الحِنَّاءِ ،
وكانَ يُقَهْقِهُ مثلَ الوردةِ ، حينَ تُبَاغِتُهُ السَّمَكَاتُ الذَّهَبِيَّهُ ،
يُشْعِلُ بعضَ لُفَافَاتٍ ،
باقيةٍ ،
من عُلْبَةِ تَبْغ ، متآكلةٍ ،
ثم يفتِّش عن حُلُم أخضرَ كى يُمْسِكُهُ ،
مازالَ الليلُ كما أعْرِفُهُ ،
أغفتْ نَجْمَتكَ السَّهرَانَةُ فى مخْدَعِها ،
كيفَ أُفسِّرُ هذا العَالَمِ بِالشِّعْرِ ؟
تُحزِّزُ . . . ؟
هلْ عِنْدَكَ خُبْزٌ ونَبيذٌ ؟!



مَنْ هذى المرأةُ كالآس ، تُفَرِّقُ نومى ، وتُؤَرِّقُ صَحْوى ، أوَتَعْرفُها ؟
تَمْرُقُ ــ خارِقَةً ــ كَالسَّهْم ، وتتركُ فوق ثيابى نَكْهَتَها ،
حَنْطَةَ أرضٍ ،
قاصيةٍ ،
لونَ ضَفائِرها ،
والكحلَ المُتأَجِّجَ فى عينينِ نبيينِ ، فهلْ من أَحَدٍ يُشْبِهُها ؟
خُذْ نَجْمَتكَ الخَضْراءَ ، وخُذْ وَرْدَتِكَ الغَجَرِيَّةَ ، وارحلْ . . .
تَتْبَعُنى . . . . ؟! والشَّعْر . . . . !!
حينئذ ،
ينفتلُ الدُّخَانُ سحائب ، مَنْ مَطرٍ أَحْمَرَ ، ورذاذٍ مندثرٍ ،
نجماتُ بيضُ ، يَتَقَاطَرْنَ حَواليه ،
فُرادىٰ ،
وجَمَاعَات ،
والليلُ الشتوىُّ ، يُغَادِرُ شُرْفَتَهُ ، والوحلُ يِفُّر إلى حيثُ أراضِيه ،
فَهلْ من أَحَدٍ يعرِفُهُ ؟. ◆



الاتجاه الفينو مينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية

عصام عبد الله

«الإتجاه الفينو مينولوجى فى تفسير الخبرة الجمالية» بحث يكشف عن أسلوب جديد فى تناول موضوع قديم .

والواقع أن جوهر الفينو مينولوجيا يكمن فى هذا ، أعنى فى كونها أسلوباً أو منهجاً جديداً فى النظر والمعرفة أو الخبرة بالعالم والأشياء ، فلم تنشأ الفينو مينولوجيا بوصفها مذهباً معيناً أو فلسفة بعينها ، وإنما بوصفها منهجاً أو مشروعاً طموحاً لإعادة تأسيس الفلسفة ذاتها ، وإعادة صياغة مشكلاتها التقليدية من خلال إعادة صياغة نظرية المعرفة أو الخبرة . فالفينو مينولوجيا فلسفة للخبرة ، وأسلوب أو منهج فى وصف الظواهر أو ما يظهر فى خبراتنا المباشرة بالعالم والأشياء .

ومن هذا المنطلق ينطلق التطبيق الفينو مينولوجى فى مجال البحث الجمالى أو ما يعرف باسم ... «الاستطيقا الفينو مينولوجية» ، فليست هذه الأخيرة سوى تطبيق لمنهج الوصف الفينو مينولوجى فى نطاق معين من الخبرة الإنسانية ، فالسؤال الذى تطرحه كل استطيقا جمالية على نفسها هو : ما الذى يحدث فى خبرتنا حينما نكون إزاء عمل فنى ما ؟ . . وكمحاولة لرصد الأسلوب الذى به تجيب الاستطيقا الفينو مينولوجية على هذا السؤال ، تكمن أهمية الرسالة التى تقدم بها الباحث/ **سعيد محمد توفيق** لنيل درجة الدكتوراه من قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة .

بيد أن الباحث لم يلجأ فى بحثه إلى تقديم وحشد وجهات نظر أو نظريات الفلاسفة الفينو مينولوجيين حول قضية الخبرة الجمالية ، انما مد إلى إبراز أسلوب التناول الفينومينولوجى للخبرة الجمالية من خلال دراسة نقدية لهذه النظريات أو المعالجات باعتبارها صوراً أو نماذج متنوعة للتطبيق ومن ثم كان منهج هذا البحث أقرب إلى ما يعرف باسم « فينو مينولوجيا الفينو مينولوجيا » ، فهو يتجاوز إلى حد بعيد حدود التعريف بنماذج أو معالجات فينو مينولوجية إلى نقد هذه المعالجات من داخل الفينو مينولوجيا ذاتها .

وفى ضوء ذلك المنهج قسم الباحث رسالته إلى أربعة أبواب رئيسية ؛ أولها يحمل أسم « الفينو مينولوجيا بين المنهج الخالص والبحث الجمالى » وهو يعد مدخلاً ضرورياً للبحث برمته ، لأنه يعالج بداية الفينو مينولوجيا من حيث هى منهج خالص ، ويسلك سبيله إلى هذا بتتبع دوافع ومنطلقات الاتجاه الفينو مينولوجى ، مروراً بالمتغيرات والاختلافات التى طرأت على محاوره المنهجية ، ويبلغ غايته فى النهاية باستخلاص الثوابت أو العناصر المنهجية الأساسية التى يتفق عليها من ينتمون إلى هذا الإتجاه . ومن ثم ينطلق إلى تناول الإطار النظرى لتطبيق المنهج الفينو مينولوجى فى مجال البحث الجمالى وخاصة الخبرات الجمالية .

أما الأبواب الثلاثة التالية تتناول بطريقة تحليلية نقدية نماذج تطبيقية متنوعة للمعالجات الفينو مينولوجية للخبرة الجمالية ، وهذه المعالجات مرتبة ترتيباً تصاعدياً متناظراً مع تصاعد أهميتها . فالباب الثانى من هذه الأبواب الثلاثة يتناول موقف [هيدجر] لأنه يمثل بعداً معيناً فى نطاق البحث الفينو مينولوجى للخبرة الجمالية ، وهو ما سماه بـ «البعد

الأونطولوجى للخبرة الجمالية» ، وفيه يحلل ماهية وأسلوب وجود ما يكون موضوعاً لهذه الخبرة ، وهو العمل الفنى ذاته منظوراً إليه بوصفه موضوعاً جمالياً . وقد خلص الباحث إلى نتيجة مؤداها أن قيمة [هيدجر] الأساسية بالنسبة للاستطيقا الفينو مينولوجية هى تأكيده على أولية المبحث الماهوى الأونطولوجى أو مبحث العمل الفنى ، وفى مقابل ذلك فإن اخفاقه الأساسى يكمن فى أنه أهمل البحث فى أفعال الخبرة ذاتها فلم يبين لنا كيف يتأسس العمل فى خبرة الذات ، علاوة على أنه حصر دلالة العمل الفنى فى دلالته الأونطولوجية ، وبذلك جعل سؤال العمل الفنى تابعاً لسؤال الوجود ، وكأنه يبحث فى الفن عن الفلسفة ومن ثم كانت معالجته يشوبها طابع البحث فى فلسفة الفن لا الاستطيقا بمعناها الدقيق كعلم وصف الخبرات الجمالية ، رغم استخدام هيدجر للأدوات الفينو مينولوجية .

أما الباب الثالث المعنون بـ «التحليل الفينو مينولوجى لدور الخيال والادراك الحسى فى الخبرة الجمالية» فقد تناول فى ثلاثة فصول ، معالجات ثلاث كانت مهتمة بتحليل ووصف العمليات المعرفية الواعية فى الخبرة الجمالية ، أى بأفعال الخبرة ذاتها وخاصة التخيل والادراك الحسى — وهو البعد الذى أغفله هيدجر — وقد تمثلت هذه المعالجات بوضوح لدى [سارتر] و [ميرلوبونتى] و [دوفرين] ورغم ما هنالك من اختلافات بينهم تصل أحياناً إلى حد التعارض ، إلا أنها بدت فى النهاية اختلافات فى بؤرة التركيز : فسارتر ينظر إلى الخبرة الجمالية على أنها عملية يتمثل فيها الوعى تخيلياً دلالة العمل الفنى من خلال الوسيط المادى أو الموضوع الفيزيقى المحسوس ؛ وميرلوبونتى يجعل دلالة العمل الفنى مباطنة فى المحسوس ، أما دوفرين فإنه يستفيد منهما معاً ويتجاوزهما حينما يبرز لنا الطابع التركيبى للخبرة الجمالية التى تتألف من عناصر عديدة تشمل الإدراك الحسى والخيال والشعور .

أما الباب الرابع — وهو أطول أبواب الرسالة وأهمها — فقد خصه الباحث لـ «رومان انجاردن» باعتباره يقدم لنا نموذجاً للتحليل الفينو مينولوجى الخالص للخبرة الجمالية ، والمقصود «بالتحليل الخالص» ، تحليل مكرس لوجه الفينو مينولوميا ، فلم ينجرف فى أى من إجراءاته أو مراحله عن المنهج الفينو مينولوجى ذاته . وأخيراً يصل الباحث إلى استخلاص أهم نتائج بحثه التى يمكن اجمالها على النحو التالى :-

أولاً : على الرغم مما هنالك من اختلافات بين المعالجات الفينو مينولوجيه المتنوعة للخبرة الجمالية ، فإن هناك روحاً واحدة أو طابعا جوهرياً عاماً يسرى فيها ، يتمثل فى أن ما يربط بينها هو طابعها المنهجى المميز لها والذى يقوم على التحليل والوصف الذى لا يتجاوز حدود ما هو معطى فى الخبرة . وهذا يعنى أن الفينو مينولوجيا تؤسس الاستطيقا أو علم الجمال بوصفه علماً وصفياً للخبرات الجمالية فى مقابل فلسفة الفن أو الاستطيقا التقليدية التأملية واللا منهجية .

ثانياً : إن الاستطيقا الفينو مينولوجية إذ ترفض الاتجاهات التقليدية لعدم منهجيتها ، فليس معنى ذلك أن كل اتجاه منهجى فى البحث الجمالى يكون مقبولاً من الناحية الفينومينولوجية . ومن هنا فإن الفينو مينولوجيا ترفض تماماً نقل مناهج العلوم إلى الفلسفة . فالحقيقة أن الفينومينولوجيا تريد أن تجعل من فلسفة الجمال «علماً» بأن تؤسسها على منهج يكفل لها أكبر قدر ممكن من الدقة والصرامة اللتين يتميز بهما العلم ، وليس بأن تخلص هذا العلم من طابعه الفلسفى .

ثالثاً : إن تأسيس الاستطيقا كعلم وصفى للخبرات الجمالية يقتضى من الناحية المنهجية تأسيس مبحث الخبرة الجمالية على مبحث العمل الفنى ، فكل المعالجات الفينو مينو؛ تحاول وصف الظاهرة الجمالية من خلال البدء بالإجابة على سؤال رئيسى هو : ما طبيعة ذلك الكليان الذى يكون معطى لخبرتنا الجمالية والذى نسميه بالعمل الفني ؟ . . وعلى هذا يمكن الإجابة على سؤال آخر هو . . وكيف يظهر هذا الكيان فى خبر تنابو صفة موضوعاً جمالياً ؟ .

رابعاً : إن التفسير الفينو مينولوجى يؤكد على الطابع التركيبى للخبرة الجمالية ، وإنها ليست لحظة وقتية وإنما تتألف من عمليات معقدة . ومن ثم فإن المنهج الفينو مينولوجى قادر بطبيعته على أت يمتد إلى وصف ظواهر جزئية غاية فى الدقة ، وهذا ما جسدته بوضوح معالجة «رومان انجاردن» وهذا يظهر لنا — بدوره — الطابع التكاملى للبحث الفينو مينولوجى الذى يتميز بأنه ليس مجهوداً فردياً ، وإنما يكون نتاجاً لجهود جماعية بحيث يسهمكل جهد فى فحص مجموعة من الظواهر الجزئية وفقاً لمنهج الفينو مينولوجيا ، ثم يأتى جهد آخر ليضيف إليه أو ليصححه وهكذا دواليك .

وقد حرص الباحث فى خاتمة بحثه — الذى حصل به على درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى — على التأكيد على أن الفينومينولوجيا ليست منهجاً سحرياً يكفل لنا اجغبة على كل التساؤلات ، وإنما هى فحسب منهجاً يسمح لنا بقدر أكبر من الدقة فى البحث ، فى نطاق معين هو ما يظهر لنا فى الخبرة ، وهذا يعنى ضمناً بأن هناك قضايا معينة تتجاوز هذا النطاق ، وأن هذه القضايا سوف تبقى لفلسفة الفن ، فى مقابل وصف الخبرات الذى ينبغى أن يبقى من نصيب الاستطيقا الفينو مينولوجية ◆



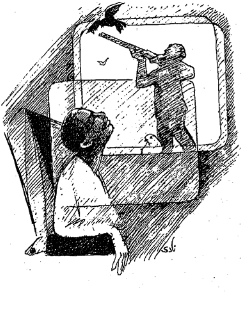
المشهد من قطار

محمد صالح

رجلٌ ، وقطار ..
يقطعان المسافة ، من أول الحلم ،
حتى انقطاع السبيلْ .
رجلٌ ضائقٌ ، وقطارٌ ثقيلٌ ،
وأفق من الحادثات الأليمةْ ..
يتجاذبه الراكبون ؛ كأنّ بهم حاجةً للعويل !
كأنّ سنيناً من الحزن جدُّ قليلةْ .
أو كأنّ مصادفة سنحت لنقول ،
ونفتح باباً على صخب الصمت ،
نكشف سرّ القتيلْ !

* * *

تستفيق القرى فى الصباح ..
على شقشقات العصافيرْ :
العصافيرُ :



تلك التى نتعشّقها فى القصائد ،
نصطادها فى الحقولْ !
تستفيق القرى ،
وتفيق النساء على نُذُرٍ شائهاتٍ ؛
يطاردنها طيلة الوقتِ ..
لكنّها لا تزولْ .
المقادير هَمٌ ؛
تحمّلْنه مذ ورثن العصائبَ ،
والطّرح السودَ .
لكّنها الريح هذا الصباح ،
ودخان القطار الذى يتفطر فى البعدِ ؛
يُعول عما قليلْ !
تحتمى النسوة الباكيات بآخر تعويذةٍ ،
بالرّقى ، ويقمن إلى كدحٍ
يستبِقْن الذى يستجدُّ ،
ويهجسن :
ليس يُطيلْ .
نازلٌ هو . حَتْمٌ
مُحيقٌ .
ومعقودة شمس هذا الصباحِ ..
على غُصصٍ تَسْتحيل !

* * *

أخرجوا الآن من غُرف الدرس ،
من كتبٍ أثقلتكم ،
ومن خضرة الريف ، ريش العصافير ،
وابتدروا موتكم .
وانظروا الراكبَ :
ماذا دسّ فى ثوب الرحيلْ ؟!◆

خطوات جانبية

للكاتبة الروسية
فيكتوريا توكاريفا
ترجمة : سمير محمود الأمير

○ عادت ايرنا دورفسكا إلى بيتها وأسرعت إلى حجرتها دون أن تخلع معطفها وحذاءها ، توقفت بجوار النافذة ، وراحت تجهش بالبكاء . . .

تناهت إلى سمعها الضوضاء المنبعثة من أعمال الاصلاحات التى لا تنتهى منذ قررت ادارة المبنى أن تبعث فيه الحياة ، بإعادة طلاء حجرات السلالم ، انتشرت بقع الألوان هنا وهناك وبدا أن الأمر سيظل على حاله هذا إلى الأبد . . .

على الجانب الآخر من الشارع كان الضوء يشع عبر عدد قليل من نوافذ البيت المواجه لبيت « ايرنا » فالجميع نائمون فى هذه الساعة من الليل إلا « ايرنا » التى تقف وحيدة خلف شباك غرفتها وتمعن فى البكاء . . .

لم يكن ثمة أحد يساعدها على زحزحة الحزن الجاثم على صدرها أو ينسيها آلامها ، لم يكن هناك مثل هذا الرجل ، ولا يبدو أنه سيكون هناك رجل على الاطلاق . . . اللعنة على كل شيىء وليذهب العالم إلى الجحيم فحياة « ايرنا » لم تكن إلا مجرد رحلة لا تنتهى من أجل اصلاح بلا جدوى . . .

كانت ايرنا دائماً ترى نفسها وحيدة وبائسة كلما جاء جديد ازدادت حمى شفقتها على نفسها حدة ، وبينما راحت تدفن آهاتها فى فراء اكمام معطفها دق جرس التليفون . . . التقطت ايرنا السماعة وردت ــ آلو . . . آلو جاء صوت رجالى ــ هل هذا ايجور نيكولافتش ؟ أجابت ــ لا . . . الرقم غير صحيح . ثم وضعت السماعة وكانت على وشك الانغماس ثانياً فى تعاستها حين دق التليفون مرة أخرى . . . وسأل نفس الصوت ــ هل هذا ايجور نيكولافتش ؟ ردت ايرنا مغتاظة ــ اليس من الواضح اننى لست هذا الا يجور نيكولافتش ؟ هل يبدو صوتى كصوت رجل ؟ أم ماذا ؟

ــ هل ايقظتك من نومك ؟
ــ لالم أكن نائمة
ــ هل عندك برد ؟
ــ لا ، لِمَ ؟
ــ ينم صوتك عن زكام فى أنفك .
ــ ليس عندى زكام فى أنفى .
ــ اذن لماذا صوتك هكذا ؟

فيكتوريا توكاريفا :

كاتبة روسية ولدت فى لينتجراد وتخرجت فى معهد السينما ١٩٦٧ لها مجموعات قصصية وهى ايضا مؤلفة روائية من اعمالها (عندما تصبح الدنيا أكثر دفئاً ، الارجوحة الطائرة ، لاشيء على وجه الخصوص) .

ــ انى أبكى .
ــ هل تريدين أن آتى لاساعدك ؟
ــ أجابت ايرنا على الفور : نعم .. نعم .. ولكن من أنت ؟
ــ انت لا تعرفيننى واسمى لن يعنى شيئاً بالنسبة لك .. اعطنى عنوانك
ــ ٧ - ٩ شارع فيستيفال شقة رقم ١١ .
ــ ٧ - ٩ - ١١ من السهل أن احفظ هذه الأرقام الفردية المتتالية .

سألت ايرنا : واين أنت ؟
ــ أنا فى شارع جوركى . تجوبه الآن الدبابات الثقيلة اتسمعين ضجيجها ؟

أصاخت ايرنا السمع فتناهى إليها صوت الدبابات ، كانت موسكو تستعد للعرض العسكرى فى الميدان الأحمر .

بعد عشرين دقيقة وصل الرجل وراحت ايرنا تتملاه فى سعادة غامرة ولم تكن لتفضل عليه رجلاً آخر حتى لو كان أكثر وسامه . نظر إليها وهى جالسة مرتدية معطفها كما لو كانت تنتظر قطاراً فى محطة السكك الحديدية . اتخذ قراراً سريعاً : لا يجب أن تظلى هنا . لابد أن تغيرى هذا الجو المحيط بك تعالى معى ! إنتصبت (ايرنا) واقفة وتبعته دون أن تسأل إلى أين ولا لماذا . . .

اوقف الرجل تاكسياً ، وأخبر السائق أن يوصلهما إلى المطار وهناك اشترى تذكرتين وركبا طائرة . . . . كانت الساعة تقترب من الرابعة صباحاً عندما ذهبا إلى أحد الفنادق فى مدينة ريجا .

وحيدة بغرفتها . . استندت ايرنا إلى حافة الشباك وراحت ترقب الفجر الرمادى وهو يطلع وكان بمقدور المرء أن يشعر بان البحر قريب ، أو ربما لا يشعر المرء بشيىء على الاطلاق ، لكن (ايرنا) كانت توقن أن البحر قريب وانه ينبغى على الانسان أن يشعر به .

انتظرت (ايرنا) وانتظرت لقد قبلت مكالمته التليفونية ورحلته المفاجئة كبداية رومانسية « للموضوع » وحيث توجد بداية فلابد أن يكون هناك استمرار وطبقا لهذه القاعدة المنطقية لم تبق إلا دقائق قليلة ثم يطرق بابها بنعومة واصرار . لكن بغض النظر عن صحة تلك القاعدة وبغض النظر عن وجود ذلك الموضوع من عدمه فالشيىء المؤكد أن أحداً لم يطرق الباب ، انتظرت (ايرنا) قليلاً وحين عجزت عن ان تقرر كيف يكون رد فعلها قررت الا يكون لها رد فعل على الاطلاق وقررت الا تركن إلى أى تفسير من التفسيرات المرتبطة بالعقلية الروسية وبدلاً من كل هذا خلعت ملابسها وراحت فى النوم بينما كانت عربات الترام تصدر صريراً منتظماً كما لو كان هناك من يقرع أجراس انذار الحريق لم تشعر (ايرنا) بكل هذا فقد كانت تنام ملء جفنيها وتبتسم فى سعادة مستمتعة باحلامها . فى الصباح اتصل الرجل واقترح أن يتناولا الأفطار فى بار الفندق .

قدمت إليهما شطائر اللحم المفروم ثم تناولا الكريمة واندهشا لماذا لا توجد هذه الأشياء الممتعة إلا فى جمهوريات البلطيق وحدها ؟ ان الطبق الشهى كأى اختراع يصعب صنعه فى البداية ولكن إذا كان هناك من استطاع بالفعل أن يخترع مثل هذه الساندوتشات اللذيذة فلماذا لم ينشرها فى كل بقاع الأرض . شيىء غريب الفاصوليا البيضاء المتبلة اللذيذة تقدم (فقط) فى القوقاز ، وأفضل مكرونة اسباجيتى (فقط) تقدم فى ايطاليا ، وحساء البصل (فقط) فى فرنسا والبورشيش الممتع (فقط) فى روسيا . . . لماذا لا تعمم كل هذه النعم ؟؟

بعد الأفطار ركبا قطار الضواحى وذهبا إلى « ديزنتارى » على شاطىء بحر « ريجا » وهناك زارا حديقة ــ الطفل واستمتعا بالا راجيح وغرف المرايا كما لو كانا طفلين صغيرين .

وبعد ذلك ذهباً للنزهة على طول الشاطىء ، لم يكن البحر متجمداً ، راحت الأمواج الرمادية التى يكسوها الزبد الأبيض تلاطم الشاطىء تاركة له زبدها ، وعند أطراف المياه كانت الرمال مطرزة بالقواقع القرمزية التى تغرى الانسان بأن يدهسها بقدميه مستمتعا بصوت طرقعاتها وبالفعل راحت ايرنا تدوس على بعضها مسلية نفسها بالصوت الناجم عن تهشمها وفجأة سيطر عليها احساس بأن هذا قد حدث لها من قبل ، متى ؟ اين ؟ . . .

فى الظهيرة ذهبا إلى كاتدرائية « دومز » ليستمعا إلى موسيقى النعيم الابدى « لموزارت » راحت (ايرنا) تنظر حولها إلى جدران الكاتدرائية .. وإلى اعضاء الجوقة الموسيقية الذين بدو عجائز كالكاتدرائية نفسها . . .

نظرت ايرنا إليه بطرف عينها باحثة عن بعض علامات الاهتمام على الأقل ، عن نظرة من عينيه ذات معنى ، عن لمسة لكن لم يكن هناك أى من هذا ، لا نظرات ولا لمسات ولا أى مبادرة عاطفية من أى نوع . . .

جلس مستندا إلى ظهر المقعد الخشبى يستمع إلى الموسيقى ووجهه ينم عن أن شيئاً ما فى ماضيه البعيد قد ملك عليه نفسه وأخذه بعيداً جداً وكانت (ايرنا) مندهشة ومغتاظة بعض الشيء لكنها نست كل هذا عندما بدأت الفرقة تعزف مقطوعة « الايكريموزا » هنا راح موزار يعبر بنفسه عن الآمه ، كانت الجوقة تتراجع أمام روحه المقدسة التى تشدوا بأحزانه ، انهمرت دموع (ايرنا) على خديها ومع تلك الدموع كان الألم يرحل عن قلبها . . .

خلع معطفه دون أن ينبس ببنت شفه ، استطردت الزوجه : إنك مغرم بتقديم الخدمات إلى الناس وأنا هنا وحيدة مع الطفلة أجرى مثل جرو عند مرسى الصنادل . نظر إلى زوجته محاولا أن يتخيل كيف يتصرف الجرو أمام مرسى العبّارات ثم تساءل ما هو الصندل ؟ . . مجرد قارب واسع يحمل الناس والعربات عبر النهر أو الخليج . . آه . . ربما ينبح الجرو ويجرى عند المرسى خشية أن يتركه سيده ويعبر وحده ، قال وهو يداعبها إنك جرو وأنا جرو وأنا سيدك وانت تعرفين هذا جيداً ــ قالت الزوجة انى متعبة وأنت تريد أن تسعد البشرية جمعاء ولا تريد أن تفعل شيئاً من أجلى ، انك كسول وهذا لا يحتمل .

ما الذى تريدين أن أفعله من أجلك ؟ .

ــ أحمل سلة القمامة فهى مليئة إلى حافتها مما إضطرنى إلى الضغط عليها بقدمى .

ــ الا تستطيعين أن تحمليها بنفسك . ألا ترين أننى متعب .

جلس على المقعد ثم خلع نظارته وأغمض عينه وراحت الزوجة تنظر إليه بعطف وحنان ثم قالت حسناً لا اعتراض عندى على المعجزات التى تفعلها من أجل البشر ولكن لماذا يكون ذلك على حسابى أنا .

فتح عينيه المصابتين بطول النظر وسألها : على حساب من تروى المعجزات فى حكايات الجنيات ؟ فكرت الزوجة قليلا ثم قالت : على حساب الجنيات .

ــ حسناً . . هذا يعنى أنك جنيتى .

أرادت الزوجة أن تجادل ضد هذا المنطق وبينما كانت تجمع أفكارها ، راح الزوج فى نوم عميق ، فقد كان متعباً بالفعل .

أراحت الزوجة ابنتها على سريرها ثم حملت سلة القمامة وبعد ذلك غسلت الأطباق ثم طهت بعض المكرونة الأسباكيتى ليجد الزوج افطاره جاهزا فى الصباح . . .

استيقظت (ايرنا دورفيسكيا) ، فى صباح يوم الأثنين وراحت تنظر عاليا إلى سقف الحجرة باحثة عن إجابة : هل وجد ذلك الأمس الجميل فى حياتها . انها تذكر بوضوح طعم الكريمة وموسيقى موزارت وأمواج ديزنتارى التى تلقى بزبدها إلى الشاطىء ثم تعود صافية ، مؤكد أن هذا الأمس الجميل وجد فى حياتها ولكن الا من شىء مادى يدل عليه ؟

تذكرت آثار اقدامه التى انطبعت بالأمس على درجات السلم فقفزت من سريرها وفتحت باب شقتها وراحت تتفحص الدرجات ولم يكن هناك أى أثر ، ليس ثمة آثار اقدام ولا دهان ابيض ولا أى شىء من ملفات أعمال الترميمات ، لقد مسحت العمة ماشا السلالم جيداً وبدت حجرة السلم مبهجة ولامعة وبدا أن الأمر سيظل على حاله هذا إلى الأبد ◆



وفى المساء عادا إلى موسكو وصعد معها إلى باب شقتها ثم رفع قبعته وسألها أتشعرين أنك الآن افضل ؟ أجابت (ايرنا) : بالطبع مادام هناك موزارت والبحر وأنت فعلى الانسان الا يعيش حياته فقط لابد له أن يستمتع بها .

قبلّ يديها وهبط السلالم بينما كانت (ايرنا) تقف وترقب آثار اقدامه التى اتخذت شكل حبات الفول الكبيرة على الدرج أخذ المترو إلى المحطة ومن هناك أخذ الأتوبيس إلى مسكنه ، فتح الباب ، كانت زوجته تقف فى الصالة حاملة ابنته ذات الربيع الواحد ، سألت الزوجة وهى تنظر إليه بعينيها الدائريتين : خطوة جانبية أخرى اليس كذلك ؟



أثر الديكور والملابس على تكوين المخرج المسرحى

عثمان عبد المعطى عثمان

الديكور مع الإضاءة والتمثيل والملابس ، يكونون الجزء المنظور من العرض المسرحى وقد قل الاهتمام بالديكور فى أوائل القرن السابع عشر فى الكوميدى والتراجيدى ، ولكن على العكس زاد الاهتمام به فى المسرحيات التى تستخدم الآلات والأوبرات منذ أواخر ذلك القرن . وقد ازدادت أهمية الديكور خلال القرنين التاليين ، وصار أحد العوامل التى تجذب الجمهور المسرحى .

إن بعض الآلات التى ورثناها من الإيطاليين فى القرن السادس عشر ضاعفت المفاجآت فى المسرح ، ومع ذلك فالمسرحيات التى لا تعتمد على هذه التأثيرات استمرت تمثل فى ديكورات بدائية - قماش قد رُسِم عليه - وأجزاء الديكور لا تتغير ، وقد استخدمت كثيرا فى مسرحيات لا تناسبها حتى بليت ، وقد حدث تفاعل فى أواخر القرن التاسع عشر مع أنطوان الذى أنشأ بعد البارون تيلور Baron Taylor ديكورات حقيقية ، حتى فى تفاصيلها الدقيقة ، وذلك دون تجديد مواد الديكور .

وقد حدث على الفور رد فعل مع بول فور Paul Fort، ومسرح الفن وتحت تأثير الحركة الرمزية ، بحث المختصون عن الديكور الإيحائى المدروس جيدا ذلك الديكور الذى يترك حرية لخيال المتفرج ، موحيا إليه بجو خاص غالبا ما يكون جوا شاعريا .

أما مواد الديكور التقليدية ، فهى الشاسيهات والستائر . وفى أغلب المسرحيات الكبيرة تستعمل شاسيهات متغيرة تطوى وتقلب بمهارة ، فتغير شكل الديكور فجأة أمام أعين النظارة ، الذين لا يستطيعون رؤية كيف حدث هذا التغيير .

وينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن من أهم مبادىء بناء الديكور ، هو تجهيز عناصر سهلة النقل ، وذات مكانة محدودة ، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن ، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير .

ومهمة مصمم المناظر ، أن يعرض شيئا سارا لعين المتفرج ومتمشيا مع المسرحية وجوها فى الوقت الذى ييسر فيه للممثلين وهيئة التنفيذ حركة لا يشوبها أدنى تقييد .

ومصمم المناظر يبدأ بأن يحدد على الرسم المساحة التقريبية لمنطقة التمثيل وذلك باستعمال الخطوط المتقطعة ، مع تعيين مواضع الأبواب والنوافذ والسلالم والمدفأة وما إلى ذلك على هذه الخطوط ، وبعد ذلك يستحسن أن يقدر المساحة التى يشغلها الأثاث ، إذ قد يفاجأ بعد وضعه بصغر منطقة التمثيل ، وفى هذه الحالة يجب الاقتصار على الضرورى من قطع الأثاث ، وقد يستلزم الأمر تعديل المنظر ليستوعب الأثاث اللازم .

ويجب على المخرج المسرحى أن يتذكر دائما أنه طالما كثرت الحركة الحتمية فى المسرحية ، استلزمت فراغا أكبر للتمثيل . كما عليه أن يضع فى اعتباره أن المسرحيات التى يغلب عليها (الحوار) ، يجب أن يكون لها متسع كبير على خشبة المسرح يمكن تغطيته بقطع الأثاث . كما يجب عليه عدم حشو المسرح بقطع الأثاث فى المسرحيات التى تتضمن أحداثها مبارزات ومعارك ، ومشاهد جميلة ، وراقصة ، وغيرها .

إن أبسط المناظر تصميما ، هو المنظر ذو الجدران الثلاثة المستقيمة (وهى الصدر والجانبين) ، أما القباب والزوايا ، فيمكن إدخالها على المناظر لتزيده تأثيرا ، كما أنه يضيق قليلا تجاه المؤخرة تسهيلا للرؤية .

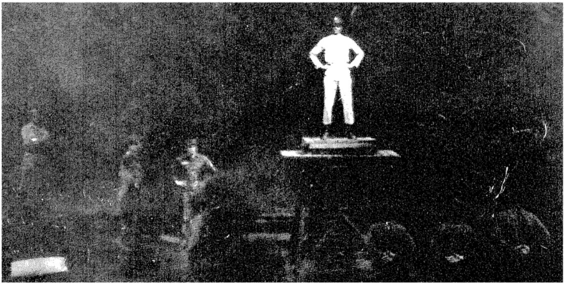
والمخرج الذكى ، هو الذى يستفيد من خشبة المسرح إلى أقصى درجة ممكنة ما لم تكن هناك ضرورة يستلزمها حدث ما فى المسرحية ، فيجب أن تفتح الأبواب إلى الخارج تجاه الأجنحة ، كما يجب أن تكون (المفصلات) على الجانب العلوى من الباب لتوفير حيز أكبر للخروج والدخول ، ولمواراة ظهارة الباب عن الأنظار .

ومن المعروف أن مواضع النوافذ تحدد فى تصميم مصمم المناظر حسب رغبة المخرج ومقتضيات النص المسرحى ، ولا بد من « تظهير » جميع الفتحات بالمسطحات أو الستائر المسدلة ، وذلك كى يرى المتفرج من خلال النافذة أو الباب ، شيئا يتناسب مع المشهد التمثيلى ، كأن يرى حائط الحجرة المجاورة أو السماء الزرقاء ، أو الأشجار وما إلى ذلك .

إن المخرج الدارس ، يجب أن يكون على علم بالطرز المعمارية ، فلكل عصر من عصور التاريخ ملامحه المميزة فى الزخرفة والنقش ، يكفى لإعطاء صورة واضحة للعصر أو يقدم ولو قليل من هذه الملامح .

كما أنه يجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع عصرها ، ويجب أن تتوافق المناظر المسرحية مع أسلوب إخراج النص . فالمسرحية الشعرية أو المكتوبة بالنثر المنظوم تتطلب الفخم من المناظر والحوار الرشيق .

وفى مسرحيات عصر رجوع الملكية ، يستدعى الأمر الرشيق من الأثاث والمناظر الداخلية .



كما أن الكراسى والنضد الخفيفة والستائر الرقيقة ، لا تتسق مثلا والحيوية العاتية فى ملهاة العصر الإليزابيثى .

ولما كانت عملية تجميع الممثلين وتشكيلهم على خشبة المسرح من اختصاص المخرج لذا وجب عليه أن يحدد أماكن المصاطب المسرحية ، والمنصات الثابتة ، والمتنقلة المختلفة الأحجام .

فمثلا : إذا وضع باب شرفة أعلى الوسط ، أصبح لدى المخرج نقطة عظيمة للتجمع عند الوسط لمن يتسم دخولهم بالأهمية .

وبنفس الطريقة تقريبا يمكن معالجة أى مدخل ، فالمناظر الإغريقية أو الرومانية يمكن أو تزود بدرجات معبد . ومناظر العصر الوسيط بسلالم خشبية ثقيلة ، والمنزل الريفى الحديث بشرفة تعلو على مستوى البهو . أما مطبخ المعدمين ، أو المقهى البلدى ، فيكون عبارة عن طابق سفلى يؤدى إلى سلم من الخارج .

وفى المسرحيات الخيالية ، لا ضرورة للتقيد بالواقعية ، إذ يحسن الاتجاه إلى الزخرفة الجمالية . واستعمال الدرجات يتيح مستويات مختلفة فوق خشبة المسرح إلا أنه يجب على المخرج أن يتعرف على ارتفاع أطول ممثل لديه ، ليتأكد من أنه سيبقى داخل مجال الرؤية ، فلا يتعذر على نظارة الشرفة أو المقاعد الخلفية رؤية رأسه ويندر أن يستلزم الأمر ظهور السلالم بأكملها ، فبعد درجة أو درجتين ، يجب استعمال منصة تمثل بسطة السلم . على أن تبدو للناظر وكأن الممثل بعد وصوله إليها ، موشك على الصعود إلى درجة تليها .

وإذا كان عدد الممثلين فى النص المسرحى قليلين ، يجب على المخرج بالاتفاق مع مصمم المناظر ، أن يصغروا منطقة التمثيل ، خاصة إذا كانت المسرحية تتضمن القليل من الحركة الحسية .

أما المناظر الخارجية فيمثلها عادة ستائر خلفية لخشبة المسرح ، أو قطاعات . والقطاع عبارة عن شكل تقريبى (كأن يكون لحظيرة أو لأشجار أو لمؤخرة منزل أو صخرة) وما إلى ذلك ، ويصنع من الورق المقوى أو الأبلاكاج ، بأن يقطع الشكل المطلوب ، ثم يركب على إطار خشبى وهذه القطاعات لا تزيد عن كونها رموز مقنعة

إن مهمة المخرج المحافظة على التوافق الفنى للمسرحية ، فمثلا لايصح أن يتبع المنظر الداخلى المقنع الكامل بتفصيلاته الواقعية ، بمنظر آخر لأشجار رمزية وأصص صناعية جميلة وهكذا وفى حالة تعدد المناظر فى المسرحية ، يفضل الاعتماد على الإيحاء ، ما عدا الملحقات الصغيرة ، كالكتب ، والزهريات ، والصور ، والساعات ، إذ أنها لا تبدو مقنعة من الصالة ، ولهذا يجب استخدام الملحقات الفعلية .

وفى حالة استعمال « الصالونات » بدلا من نظام الستائر لمسرحية متعددة المناظر يصبح أمام المخرج ثلاث طرق عملية لتغيير المناظر هى :-

اولا : يمكن بناء منظر صغير داخل منظر آخر يكبره ، ثم يرفع (وقد يعاد وضعه بعد ذلك) ليكشف عن المنظر الآخر (وقد يمكن أن يستخدم مسطحات المنظر الخلفى كظهارات للمنظر الأمامى) .

ثانيا : يمكن استخدام الستارة (المستعرضة) ، وهى عبارة عن ستارة يمكن جرها بسرعة عبر المسرح ، لتشطر عمقه إلى قسمين ، فيصبح من الممكن أن يستمر التمثيل أمامها ، فى الوقت الذى يجرى فيه إعداد المنظر الآخر خلفها .

ثالثا : يمكن تغيير المناظر ، بتبديل أشكال النوافذ ، أو بتحويل المدفأة إلى مدخل والعكس بالعكس .

ودهن المناظر معناه ببساطة : المبالغة فى الرسم والتلوين ، بطريقة تؤثر سرعة التنفيذ على دقة التفصيل . والاتجاه الطبيعى إلى الاتقان المفرط عند العمل عن قرب لا موجب له تحت تأثير الإضاءة المسرحية .

كما أن المبالغة المفرطة التى نلمسها فى بعض الأعمال المسرحية لا تفيد لأن الاضاءة القوية ، والرؤية بعيدة المدى ، اللتين تلزمان لهذا الأسلوب لا تتوافران فى أغلب المسارح .

ولا شك أن للأضواء المسرحية الملونة أثر على المناظر ، وفى مقدور المخرج مع منفذ المناظر أن يختبر أثر ذلك ، بأن يتم تسليط مجموعة من الأضواء الملونة على المناظر «بتركيب مرشحات من الجيلاتين الملون على مصباح كهربائى ذى قوة عالية» ، ولا ينبغى الحكم إطلاقا على تأثير الألوان فى ضوء النهار .

أما إذا تحدثنا عن دور مصمم الديكور نقول : إن أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج . فإذا كان المخرج مختصا بترجمة النص إلى مناظر وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية والنفسية فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريا ، وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحى أو التاريخى إلى شىء منظور . وإذن فمصمم الديكور يعيد رسم الحوادث التاريخية بتركيب جميل ملفت .

ويجب على مصمم الديكور ألا يختلف مع المخرج فى أى فكرة من أفكاره ، بل عليه أن يخدمها ويتمها . ويجب على كل من المخرج ، ومصمم ومنفذ المناظر ، أن يتأكدوا أن كل متفرج يستطيع أن يرى كل عناصر الديكور من كل مكان فى صالة وألواج وبناوير بل وأعلى المسرح ، كما لا يجب أن يختفى أى عنصر على أى مشاهد حتى ولو كان يجلس فى الأطراف الجانبية .

وعلى المخرج أو مصمم ومنفذ المناظر أن يجلسوا بأنفسهم فى الأماكن المتطرفة اثناء البروفات الأخيرة ، حتى يتأكدوا من هذه القاعدة .

إن بعض المخرجين كثيرا ما يتراخون فى إعطاء الاهتمام الكافى للعلاقة بين الممثل والديكور ، والأشجار ، والمبانى . . . . . إلخ ، وهى مصورة حسب نظرية المنظور .

ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ ، فإن الممثل الحى الذى لا تتغير نسب كتلته الجسيمة ، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجما بالنسبة للمناظر المرسومة ولكن هذه الأخطاء يمكن أن ترد إلى الحد الأدنى بحيث نتحاشى الأخطاء الجسيمة .

وعندما تستعمل فى المسرحية عناصر مرسومة وعناصر منحوتة ، يجب أن يتنبه المخرج إلى أن المواد المختلفة لا تؤدى إلى تأثيرات مختلفة - فتوقع المتفرجين فى تناقض واضطراب .

ولقد فكر بعض الفنانين فى تحقيق ديكورات كاملة طبيعية ، بواسطة العرض السينمائى على المسرح ، وذلك بفضل الجهاز الخاص بعرض الكليشهات « الفانوس السحرى » الذى يدخل فى المهمات الكهربائية المسرحية ، فعلى لوحة العمق أو البانوراما تعرض صورة الديكور ، مع وضع الفانوس السحرى فى الخلف ، ووضع الكليشيه بطريقة عكسية ، حتى يظهر على شاشة المنظر بشكل طبيعى ، ولا يظهر عليه صورة أو اشباح الممثلين ، بطريقة « الباك بروجكشان » فى السينما .

وفى مسرح مونت كارلو اتبعت طريقة أخرى لنظام الديكورات المعروضة سينمائيا واستغلت هذه الطريقة لمدة سنوات أدت إلى نتائج مرضية . وتتلخص تلك الطريقة فى عرض الديكور على شاشة العرض التى يوضع حولها عناصر ديكور أخرى حقيقية وبسيطة .

والاتجاه الحديث فى تصميم المناظر المسرحية ، هو التبسيط الفنى فى تأثيرات تصويرية ، وفى اختيار العناصر التى تكون الديكور . إن مصممينا يفضلون اليوم اللوحة التفسيرية الذكية على الصورة الفوتوغرافية . إنهم يتجهون إلى التأثير ، ويهجرون الوصف ، ويلجأون إلى التخيل لا النقل ، وهم يعبرون عن الكل بالجزء : شجرة فى مكان غابة وعمود فى مكان معبد .

يقول الأستاذ عبد الفتاح البيلى فى مجلة المسرح العدد ٣١ :
« الديكور المسرحى هو الإطار التشكيلى الذى يعيش فيه النص الدرامى ، والذى يساعد الممثل على عملية التعايش فى الجو المناسب . ويشترط ألا يتعارض المذهب التشكيلى مع مذهب النص المسرحى . وأسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة ولذا يجب أن يتمشى الديكور المسرحى شكلا ، ومضمونا ، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء ، وإضاءة ، وملابس ، وأسلوب إخراج ، بحيث يخرج العرض خادما لروح النص ومضمونه الدرامى » .

وتقول مهندسة الديكور « لطيفة صالح » فى نفس العدد من مجلة المسرح :
« إن مفهومى للديكور ، هو إيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحى الذى يضعه المؤلف ، ومن خلال رؤية المخرج ، ورؤئية مهندس الديكور ، توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التى سيتحرك بداخلها الممثلون ، والتى قد تكون واقعية ، وقد تكون أيضا تجريدية ، توحى بالفكرة الفلسفية التى أثارها المؤلف » .

كما تعتبر الملابس عنصرا أساسيا من عناصر التكوين المسرحى . ويجب أن تتطابق الملابس المصممة ، مع مركز الشخصية الاجتماعية .

وعلى المخرج المدقق ، القادر على الملاحظة ، أن يجعل الملابس تحمل الآثار التى تكشف عن الوضع العادى للشخصية المسرحية ، من حيث إظهار لبسها خاصة إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العمال أو الموظفين . ولقد حرص « أندريه أنطوان » على أن يحمل سروال موظف المكتب ، تلك الانتفاخات عند ركبتيه ، ولمعان الكم الأيمن ، الذى يكشف عن مهنته » .

وإذا كان المطلوب من المخرج السعى إلى إظهار التناسب مع المركز الاجتماعى فى الملابس ، فيبقى عليه السعى إلى التذوق فى اختيار الألوان ، وكذلك فى طريقة التفصيل والتنفيذ . ويجب أنْ تتمشى الألوان العامة للملابس مع الديكور وتصميماته وألوانه .

وفى الأساطير المجردة والمسرحيات الرمزية ، تكون آثار الملابس التى يبحث عنها المخرج فى التكوين المسرحى آثارا جمالية أو فكرية ، تحمل مضامين رمزيات الشخصيات المسرحية . لذا يكون توافق الألوان والأشكال والأحجام فى هذه الحالة راجحا واختلاف الألوان ونقص الوحدة ضارا .

ولكل عصر ملابسه الخاصة به ، وطريقة تنفيذ على المسرح خاصة به . فمثلا : كان الممثلون فى المسرح الإغريقى بأدوارهم لابسين الملابس المميزة لكل فئة من الناس فالملوك يظهرون بالتيجان والملابس القرمزية ، وهرقل مثلا يلبس جلد أسد وقبضته على عصا غليظة ، والشيوخ والكهنة بالملابس البيضاء ، والبائسون بملابسم الرثة الممزقة والعجائز يتميزون باستعمال العكاز والعصا .

وعلاوة على أن الملابس كانت تختلف باختلاف شخصيات مرتديها ، إلا أنها كانت ذات ألوان لجذب أنظار الجماهير . ولكى يظهر الممثلون بوضوح على المسرح ، كانوا يلبسون أحذية لها كعب عال من الخشب . ولباس فضفاض يعلوه وشاح وغطاء للرأس ، وكان استعمال قناع « البوق » أول المؤثرات الصوتية التى أمكن الحصول عليها .

أما فى المسرح الرومانى ، فقد كان الممثلون يلبسون فى المسرحيات التراجيدية

حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح ، وفى المسرحيات الكوميدية كانوا يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية ، كما كانوا يميزون ممثلى أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء ، وما يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء مستعارة ، وكانوا يميزون الشبان بملابس قرمزية وشعر أسود ، أما العبيد فكان شعرهم أحمر اللون .

ومن المعلوم أن الملابس المسرحية ليست نوعا من الزخارف الإضافية فى المسرحيات فحسب ، بل إنها أيضا عنصرا أساسيا من عناصر المسرحية ذاتها ، فإنها تعتبر جزءا من الديكور بوصفها مناظر حية ، أو أنها بناء معمارى .

كما أن للملابس قيمة عظمى على زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته ، ولهذا فإن الملابس تأتى فى المرتبة الثانية ، من حيث الأهمية بعد الممثل الذى هو فى الحقيقة المترجم الفعلى لأعمال المخرج ، وذلك لأنها بدورها تترجم وتعبر عن طبيعته وخلقه وحركاته ، وكذلك عن أعراضه واتجاهاته .

ولما كانت الملابس بوصفها وسيلة من الوسائل التى يستعين بها المخرج ، فإن لها فى حد ذاتها إمكانيات تعبيرية عظيمة ، فهى التى تشكل اللغة والتعبير المسرحى وتعطيها صفات خاصة ، وفى أغلب الاحيان تعينها وتحددها تمام التحديد .

ومهمة مصمم الملابس تحديد مظهر الممثل ، مع مراعات الظروف النفسية والدرامية الخاصة بالمنظر المسرحى . ولما كان المخرج مسئولا عن وحدة وأصالة الأسلوب فى المسرحية التى يخرجها ، فإنه هو الذى يتعين عليه أن يقرر أو يوحى بقدر الاستطاعة بالدور الذى يقوم بتحديده مصمم الملابس أو منفذها ، لأنه مهما أوتى من الإلهام الفنى ليس مكلفا بتتبع المسرحية ورعايتها ، قدر ما هى مسئولية المخرج .

أما من ناحية قيمة الملابس من وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية ، فيقول فى ذلك تايروف Tairov : « إن الملابس هى الجلد الثانى للممثل ، ومن هنا جرت العادة على اتخاذها كائن حى متحرك على خشبة المسرح ، تساهم فى وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية فى النص المسرحى » . والملابس المسرحية تساهم فى وصف أشخاص المسرحية ، ففى عهود رجال الكوميديا كانت الملابس تكشف لنا



للملابس تكوين مكيبرى فى المسرح

الأشخاص وتجعلنا نتعرف عليهم من النظرة الأولى .

وأحيانا نجد عنصرا من عناصر الملابس له الأولوية فى الأهمية بالنسبة لموضوع المسرحية كما هو الحال فى مسرحية « الحذاء الأحمر » تأليف : هانز كريستيان أندرسون ، والتى أعدها للمسرح : هانز جوزيف سميث .

وفى أحيان أخرى نجد للملابس معنى رمزيا كحذاء الممثل (شارلى شابلن) الذى طهاه عندما كان جائعا ، والتهمه ، وذلك فى فيلمه « البحث عن الذهب » .

ولما كانت الملابس عنصرا جوهريا فى الفن والتكوين المسرحى ، فإن المخرج الذى لا يتعاون مع مصمم ومنفذ الملابس والأزياء كما يتعاون مع مهندس الديكور ، ومهندس الصوت ، ومؤلف الموسيقى ، فإنه ليس فنانا كاملا ، وليس عمله من الفن فى شىء .

يقول جون جورج أوريل Jean George Auriol : « لقد تطورت الملابس فأصبحت ثروة تشكيلية بالضوء والحركة ، وبذلك أصبحت قوة دافعة ودخلت فى النطاق العملى المسرحى لتوضيح صفات الكائنات الحية التى تظهر على المسرح كما ساعدت على إبراز فكرة المؤلف » .

وللملابس أهمية كبيرة ، فهى تساعد الممثل على أن يتقمص الشخصية التى يمثلها بجانب أنها تميزه وتبين لنا شخصيته وتؤكدها .

وهناك مواصفات وواجبات يجب أن تتوفر فى مصمم الملابس والأزياء المسرحية منها : أنه يجب عليه أن يعرف ويدرس تطور الموضات فى مختلف العصور ، وكيف ينتقى من أزياء عصر بذاته الشكل الذى يظهر جميلا فى المسرح ، ويبحث عما يتفق والذوق الحديث وعصر ظهور المسرحية . فهو يخلق ويصنع الملابس لشخص معين ، وفى ظروف معينة ليقدمه لأناس يعيشون فى زمان ومكان معينين .

كما يجب عليه أن يراعى عند تصميمه ما فى جسم الممثل من نقص أو عيب ، مع مراعاة إظهار ما فيه من محاسن ، تتفق وطبيعة النص المسرحى وشخوصه ، ومن ثم فهو لا يستطيع تصميم الملابس قبل معرفة الشخص « الممثل » الذى سيرتديها . . . وعليه أن يضع فى اعتباره أن الملابس التى يرتديها الممثل فى موقف درامى مؤلم لا بد أن تختلف عن الملابس التى



الملابس مع الإضاءة عاملان هامان في مسرحيات الخيال

يرتديها الممثل فى موقف درامى ، كمواقف العشق والغرام . . . وهكذا . ورغبة فى إظهار كفاية الممثل وتحقيق نوايا المخرج من الناحية النفسانية ، يستطيع مصمم الأزياء إدخال جميع العناصر التى فى متناول يده حتى يظهر الممثل فى أجمل وأوفق صورة للشخصية التى يمثلها على المسرح .

إذن فاختيار الملابس المسرحية يجرى على قواعد حسب مبادىء تختلف كثيرا عن القواعد التى اصطلح عليها الناس فى اختيار الملابس فى الحياة العادية .

ومن اللازم فى مقدور الملابس إرضاء العين البشرية بعد أداء دورها فى تقدمة شخصية الممثل على المسرح . ومن الخطورة أن نجد فى ملابس الممثلين والممثلات – مهما كانت متقنة الصنع – تنافرا لا يتفق مع المواقف التمثيلية أو مع سياق الحوادث .

ومما يجب ذكره أن الملابس تشير إلى لابسيها ، وتوفر عبارات إيضاحية طويلة الحوار كما تغنى عن بعض مراحل العرض .

صحيح أن الملابس لها تاريخها الخاص من جهة الفن والصناعة ، ولكن هذا التاريخ يسير جنبا إلى جنب ، وفى علاقة وثيقة مع تاريخ فن العمارة ، وهندسة البناء والرسم والديانات ، والسياسة ، ولا نريد بذلك أن نقول إن مصمم الملابس يجب أن يتمسك بالواقعية كل التمسك ، اللهم إلاّ فى بعض الحالات التى يكون فيها مثل هذا الأمر مطلوبا لأن العمل المسرحى ليس هندسة معمارية ولا تنميقا علميا ، بل يجب أن يكون توفيقا بين الحياة والحركة التمثيلية .

ومن هنا وجب على كل من مصمم الملابس ومنفذها ، ومخرج المسرحية بالدرجة الأولى أن يعلموا أن عملهم لا بد وأن يرمى إلى تحقيق هدف التوفيق بين الحياة والحركة التمثيلية وإلى التوفيق بين العصر والوسط فى البلد الذى يشير إليه موضوع المسرحية . وقد تكون لملابس الشخصيات صفات مختلفة كل الاختلاف فى عصر من العصور ، حسب اختلاف المواقف من دارماتيكية أو كوميدية أو غرامية . وكل هذا يجب أن يساعد على تصوير المسرحية تصويرا دقيقا دون تردد ، ودون إظهار ما لا فائدة منه . لأن كل ما ليس له ضرورة فى المسرح يصبح ضارا به ، ذلك لأنه يحول انتباه المتفرج عن سياق موضوع المسرحية . ومن هنا وجب على المخرج الفنان أن يعرف معرفة دقيقة وظيفة كل جزء من أجزاء الملابس ، لأنه إذا كانت الملابس فى مجموعها تبدو أنيقة ومؤثرة ومتفقة مع الشخصية والموضوع ، فمعنى ذلك أن كل ما هناك تدب فيه الحياة ، فمن المعلوم أن كل عنصر فى المسرح يستعمل بشىء من الذوق السليم ، يساعد مساعدة فعالة على إبراز روح أى عصر من العصور .

والملابس تدل على الحالة النفسية ، فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأذواقه ونياته ، وما فعله ، وما يجب أن يفعله ، ولهذا وجب أن تكون الملابس فى المسرحية لها دلالتها النفسانية فى اظهار الشخصية . . . فإذا خرجت شخصية ما من المسرح دون أن تقول كلمة واحدة ، ودون أن نفهم منها شيئا ، ففى هذه الحالة تكون الملابس قد فشلت ، ويكون صانعها لم يقم بواجبه . وإذن فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ، ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها .

ومن هنا يجب على كل مخرج أيا كان ، أن ينظر إلى الملابس بوصفها عنصرا دراماتيكيا هاما يساعد على إبراز الموضوع والشخصيات .

وأما مصمم الملابس فمهمته تقديم الملابس التى تتفق مع الطابع والمميزات . ولما كانت الملابس ستستعمل فى ظروف الحياة العادية ، فإنها تتطلب من المصمم حرية أكبر فى وضع طرازاتها وتصميماتها .

والملابس فى المسرح ليست عنصرا قائما بذاته ، بل يجب أن ننظر إليها من ناحية علاقاتها بالإخراج ، وأسلوبه ، الذى قد تزيد فى رونقه أو تحط من قيمته ، وهى تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب

تعبيراتهم ومسلكهم ، فهى لها أهميتها فى إظهار انسجام الصورة فى الإطار المسرحى ، كما أنها تتخذ أشكالا مختلفة حسب الأضواء المختلفة .

ولما كان المسرح قد أصبح فضاء كبيرا ، فقد أصبح فيه كل شىء ممكنا ومتحركا وتظهر فيه الحياة بكل ما فيها من مظاهر وحركة مستمرة . لذا رأينا « ماكس رينهاردت » Max Reinhardt يضع على المسرح بساطا أخضر ، للتعبير به عن سهل من السهول كما كان يعمل كل ما فى وسعه على أن يكون كل ما تقع عليه العين ممثلا للحياة ، من مختلف المناظر ، كالحدائق الغناء ، والغابات الكثيفة ، والعصور المختلفة والقصور الفخمة إلى غير ذلك . . . وكانت الأنوار الكاشفة التى يستعملها تأتى بالعجائب فكانت تظهر ما يشبه النجوم اللامعة أو القمر الساطع إلى غير ذلك .

وبالجملة ، فإن فن « رينهاردت » كان يتخذ له مظهرا من مظاهر الكلاسيكية الجديدة دون أن يفقد شيئا من قوته وانسجامه ، وكان النظارة يتتبعون مسرحياته سواء منها كوميديات شكسبير وتراجيدياته ، أو قصص بوشنر ، أو أية قصة أخرى تشتهر فى عصره وهم فى منتهى الغبطة والسرور .

وكانت الملابس فى هذه الصورة الحية التى كان يخرجها « ماكس رينهاردت » على المسرح مصنوعة خاصة للممثلين ، بحيث تتفق مع حركاتهم وشخصيتهم التمثيلية .

كما أن تفصيل وطريقة لبسها ، وطريقة وضع المعطف فوق إحدى الكتفين ، كانت جزءا مكملا لهذا المنظر الساحر .

وكانت الألوان مبهجة تسر الخاطر وقوية ، سواء فيما يختص بممثلى أدوار المضحكين أو اللصوص . كما كان يضفى على ملابس السيدات الغانيات ألوانا شاعرية ، كما كان يلبس الخونة ملابس باهتة غبراء . وكان مما يلفت النظر فيها هو اللون لا الزخرف ، وكذلك الحال بالنسبة للمناظر ، فقد كان شأنها شأن الملابس مرسومة بيد ثابتة وبأحجام كبيرة تسمح للمتفرجين الجالسين فى آخر الصفوف برؤ يتها .

إن المخرج المتكامل الرؤية ، هو الذى يحدد مع مصمم الملابس شكل الملابس وخاماتها ، وزخارفها ، وألوانها ، بحيث تتوافق وتتجانس مع لون الديكور والمناظر والإضاءة المسرحية ، بل مع العقود والقفازات وجميع الإكسسوارات الخاصة بالمنظر المسرحى أو إكسسوارات الممثل الشخصية . فالمخرج إذا لم يعط لكل هذا أهمية ، وإذا لم يدقق فى كل شىء حتى فى أصغر التفاصيل ، فلن يقدم عرضا مسرحيا ناجحا جدير بمشاهدته ملايين الناس وعشرات النقاد .

يقول شارلى شابلن لممثليه : « فكروا فى المنظر الذى تمثلون فيه ، وليس لما تبدونه من حركات بالأيدى أو بالأرجل أية قيمة ، فإنكم إذا فكرتم بكليتكم فى المنظر واندمجتم فإن الحركات ستأتى طبيعية من نفسها » .

ويقول جينو . س : سنساتى فى كتاب « الموضات والأزياء » إن مصمم الملابس يجب أن تبقى ماثلة أمام عينيه ما سيسفر عنه الماكياج وآثار الإضاءة ومميزات الشخصية سواء منها الجسيمة أو النفسانية على الملابس والأزياء . وذلك قبل أن يبدأ فى عمله كما يجب عليه أن يعيش موضوع العمل الفنى ، وأن يعيش مختلف أطواره وحركاته . وكما أن الممثل بين يدى المخرج كالصلصال بين يدى المثال ، فهكذا يجب أن يكون شأن مصمم الأزياء الذى يتحتم عليه أن يحور ويبدل ، ويجعل من الممثل مخلوقا كما يشاء له الخيال : مخلوقا وليس مانيكانا » .

وهذا هو فى رأيى الشيىء الذى يميز ما فى مهمتنا من فن .

وتعتبر ملاءمة الثوب للشخصية أهم من ملاءمته للحقبة ، فمن الممكن تمثيل مسرحية « ترويض النمرة » فى ثياب عصرية دون حدوث أية إساءة تذكر للنص ، ولكن الباس « بتروكيو » ملابس ذات ألوان هفهافة ومخرمات أنثوية بغض النظر عن الحقبة المختارة ، قد يؤدى إلى القضاء على المسرحية كعمل متكامل .

ولا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التى تعكس ملامح الشخصيات . وقد تجدى المعرفة بالمعانى الرمزية للألوان ، ولكن ما أكثر الحماقات التى يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفيا تلك التقاليد المفرطة التبسيط التى تخصص اللون البنفسجى للملوك ، والأزرق الفاتح للطهارة ، والأحمر للفتوة . وينبغى لمصمم الملابس مثله فى ذلك مثل مصمم المناظر ألا ينسى فى اللون مسألة النسبية وأن للملابس الأخرى والمناظر والإضاءة والملحقات تأثيراتها الخاصة ◆



تأثير الملابس على تكوين حركة الممثل أو الراقص

سينما

سينما الرعب الموتى الأحياء

د . جمال عبد الناصر



هناك من الموتى الأحياء من يتجولون بلا تهامن بين صفحات الأدب والأساطير ، تدفعهم قوة عدائية لإلحاق الضرر بالإنسانية مثل مصاصى الدماء ، يستمدون بقاءهم من الأحياء ليحلوا محلهم فى النهاية ويرثون الأرض ومن عليها . ولكن هناك بينهم العبيد الذين يرتضون بغريزتهم ـ تماما مثل الحيوانات ـ بمجرد البقاء لما لايتوافر لديهم من إرادة مستقلة وهؤلاء هم الزومبيون (Zombies) أى الموتى الذين يزعم المعتقدون فى المذهب الودّونى (Voodoo-ism) أن أجسادهم تدخلها قوى فوقطبيعية فتحييها من غير أن يستعيدوا القدره على الكلام وحرية الإرادة .

ويتواجد الزومبيون بشكل عام فى جزيرة الهند الغربية المعروفة باسم هاييتى ولو أنهم انتشروا أيضا فى أدغال الأمازون والشرق الأقصى وأوربا . والزومبى ماهو إلا جثة أعيدت إلى الحياة بالشعوذة لتؤدى بعض المهام البسيطة والرتيبة لأصحاب مزارع قصب السكر بهاييتى ، ولهذا فقد ارتبط الزومبيون فى الأدب الشعبى بممارسة الطقوس الودونية ؛ والودونية عقيدة وثنية ترجع فى الأصل إلى مصادر مختلفة منها منطقة غرب أفريقيا حيث قدم ممارسوا تلك العقيدة وخلطوها بالكاثوليكية وهى الديانة الرسمية فى هاييتى ، ومنها علوم السحر المأخوذة من مجلدات الشعوذة الفرنسية التى ترجع إلى القرن الثامن عشر . ومن أهم طقوسها استحضار الآلهة الودونية بالطبول والرقص والأضحيات ، وغالبا ماتنتهى هذه الطقوس بغشية وتلبّس أحد المشتركين فى تلك الشعائر . ولقد جلب رقيق أفريقيا معهم روح الودونية إلى هاييتى ، وكان معظمهم من مناطق غرب أفريقيا المتحدثة باللغة اليوروبية (Yoruba) حيث كانت القبائل الزنجية التى تقيم فى ساحل أفريقيا الغربى وبخاصة بين داهومى والنيجر أكثر شعوب أفريقيا اعتقادا فى دخول الآلهة الودونيين إلى أجساد البشر ؛ فكان ذلك حدثا اعتياديا يقع فى أى وقت بلا مقدمات مع أى إنسان فيشعر بحالة من الحذر يختلط فيها النور بالظلام بالرعب ، وتتصاعد فى الجسد قوة دفع خفية تصل إلى الجمجمة ، فتصير كالطبلة ثم تجرى فى الشرايين فتنتشى الروح ثم يفيق الإنسان على سعادة فياضة .

ويعتقد عبدة الودونية أن آلهتهم لا تدخل الأجساد حتى تخلوا تماما من أرواحها ، فالروح كما يعتقدون ـ لها ملاكان خيران ـ ملاك صغير وهو الضمير وملاك أكبر وهو الروح ذاتها التى عادة مايحل محلها الاله ؛ وبمجرد أن يترك الاله الجسد تعود الروح إلى مكانها وإن كانت هذه العملية تتطلب أحيانا معونة أحد الكهنة ورضاه ، فإذا رفض تقديم يد العون تاهت الروح ووقعت فى أيادى شريرة وصار الجسد الخاوى زومبيا ، فالزومبيون ماهم إلا جيف بلا أرواح كان لزاما إذن أن يتوافر مكان ملائم للروح الهائمة حتى ترد إلى جسدها ، كقاع النهر مثلا فى العقيدة الودونية إلى حين أن يستحضرها الكاهن ويضعها فى إناء مقدس لتتقمص روح أسلاف عائلة ما وتفرض عليها وصايتها بالنصح والإرشاد . إلا أن مصيرها النهائى يتوقف على الكاهن القائم على القداس فإن كان سويا أعانها وإن كان بغيا ضللها ليستخدم جسدها لأغراضه الدنيئة . والقلة من الكهنة الودونيين سحرة فجرة فغالبيتهم يستخدمون فى فعل الخير

ويتدربون على فنون السحر لمواجهة شروره ، ولكن منهم من تنزلق قدماه فيتصيد الزومبيين ويسخرهم لخدمته . هذا إلى جانب دافعي الثأر والثراء ؛ فإذا أحب الساحر الشرير فتاة ورفضته راح يستخدم التعاويذ حتى تمرض وتموت فيعذبها فى قبرها ويحولها إلى زومبية تتبع أهواءه الماجنة ، وإذا كان فى حاجة إلى المال اختار من بين الموتى عمال سخرة لأصحاب المزارع بالبلدة .

ولعلنا نتساءل هنا كيف تسنى للساحر أن يحول الموت إلى كائنات زومبية ؟ يقول البعض أنه كان يمتطى جواده عند حلول الظلام ولكن برأسه نحو الذيل ويتجه إلى منزل ضحيته التى ترقد على فراش الموت ، ويمتص روحها من ثقب الباب ثم يضعها فى زجاجة يسدها بفلينة . وتموت الضحية فى الحال وتوارى التراب فيذهب الساحر بصحبة أعوانه إلى القبر ويفتحه بعد أن يسترضى سيد الموتى وإله الأضرحة وينادى الضحية بأسمها فيستجيب الجسد الخاوى فيمرر الزجاجة تحت أنف الجثة لتدب فيها الحياة فيقيدها ويسحبها إلى الخارج بعد أن يزيل أتباعه آثار التعدى على حرمة المقبرة . ويسير الساحر بالضحية من أمام منزلها ليتأكد من أنها لا تتعرف عليه ولن تعود إليه وفى بيته أو فى أحد المعابد الودونيه يعطيها شرابا مخدرا .

ويستشهد كثير من الكتاب بقصص زومبية شخصيات حقيقية ، فيحدثنا (الفريد ميترو) فى « المذهب الودونى فى هاييتى » عن فتاتين زومبيتين أقسم الناس أنهم رأوا الأولى تجوب الطرقات بعد وفاتها بسنوات أما الثانية فراحت تلحق الضرر بجيرانها الذين دفنوها بعد موتها . ويقص علينا الأنثروبولوجى (فرانس هكسلى) فى كتاب « اللا مرئيون » حكاية قس وجد زومبيا تناول كوبا من الماء المملح - وكان الملح بمثابة الدم الذى يعيد للزومبى وعيه ويجعله يقدم على قتل من كان مسئولا عن مأساته - فكشف عن اسمه وعائلته وتعرف على من مسخه ولكن الساحر قتله . ويسرد (وليام سيبروك) فى كتابه « جزيرة السحر » حادثة غريبة عن مجموعة من الزومبيين كانوا يعملون عند ساحر فأعطتهم زوجته ذات يوم بسكويتا مملحا فأفاقوا من غشية موتهم وهرولوا على الفور إلى القبور ليدفنوا أنفسهم فتحولوا إلى جيف عفنة . ولقد شارك (سيبروك) نفسه فى العديد من الطقوس الودونيه وأكل لحوم البشر وقابل بالفعل بل وتحدث مع زومبى . وحذت الكاتبة (زورا هرستون) حذوه وتفوقت عليه عندما التقطت صورة لفتاة زومبية كانت تدعى (فيليشيا فيلكس منتور) توفت إثر مرض مفاجىء ثم شوهدت بعد سنوات طويلة تتسكع عارية أمام مزرعة أخيها الذى تعرف عليها هو وزوجها . كما روت (هرستون) قصة فتاة زومبية أخرى عثر عليها بعد موتها بخمسة أعوام ، وتم فحص قبرها فلم يكن هناك أثر لجثتها التى أعادها الساحر إلى الحياة كزومبية ثم مات فأخذتها زوجته إلى قس ، واستطاع أهل الفتاة تهريبها من هاييتى إلى دير بفرنسا . ولقد اشيع عن رئيس هاييتى السابق أنه هدد باستخدام الأساليب الودونية مع أعدائه أو معارضيه الذين انصاعوا له خوفا من أن يجعلهم زومبيين ، كما نشر قبل تقلده السلطة عددا من المقالات حول المذهب الودونى الذى برع فى أصوله الأسطورية ودوافعه السيكولوجية ، واختار من بين حرسه الخصوصى شرذمة من السحرة ؛ ومنذ مماته يتناوب الخفراء الخدمة على قبره خشية أن يؤذيه السحرة أو يجعلوا من جسده زومبيا هائما .

ولكن هل هذا ممكن ؟ اهناك زومبيون حقيقيون ؟ ربما صعبت علينا الإجابة رغم توكيد بعض الناس بوجود مثل تلك الكائنات فهناك مرض الجمدة أو الأغماء التخشبى الذى له نفس أعراض الموت فهل خدع ذلك الأطباء فصرّحوا بدفن من هم أحياء ؟ سينكر الأطباء هذا بالطبع ولكنهم ليسوا معصومين من الخطأ ، فكثيرا مانسمع عن أخطاء طبية جسيمة . وربما كان هناك أحد الأسباب التى نغّصت على الكاتب الأمريكى الشهير (ادجار آلان بو) عيشته ؛ فلقد أوصى (بو) أن يتأكد الطبيب الذى يفحصه إذا ما ألم به حادث أنه قد مات بالفعل قبل أن يعلن ذلك على الملأ . ترى هل تمكن سحرة هاييتى من التمويه بمظاهر الموت لضحاياهم حتى يتم دفنهم ثم يعيدوهم إلى الحياة من جديد بعد أن يعطوهم عقارا من الأعشاب أو المواد المخدرة ؟ أم ترى أن الزومبيين ما هم إلا أفراد متخلفون عقليا حاول ذووهم أن يحققوا أمرهم عن الناس فأشاعوا موتهم ؟ ولكن ماذا عن سجلات الوفيات ؟ هل موظفو هاييتى فاسدون ومرتشون لحد التزوير فى الأوراق الرسمية ؟ إن المادة ٢٤٦ من قانون العقوبات فى هاييتى تنص على أن كل من استخدم عقارا بغيته التمويه بمظاهر الموت مما يؤدى إلى دفن المجنى عليه قاتل أثيم .

وتساؤ لاتنا عن حقيقة أوماهية الزومبيين تتوقف عند حدود أفلام السينما ، حيث نجلس هناك فى الظلام الحالك ، ونتطلع فى وجل إليهم وهم يهبّون من رقادهم ويسيرون بخطى ثابتة متطلعين إلى الأمام بأبصار لا ترى وأيادى متجمدة وحركة آلية . ولعل فيلم « الزومبية » البيضاء « الذى أنتجه وأخرجه الأخوة (هالبيرين) فى عام ١٩٣٢ أول محاولة جادة لتقديمهم على الشاشة . وقصة ذلك الفيلم الذى لمع فيه ممثل هوليود (بيلا لو جوزى) تشبه باليه « الجمال النائم » بأميرتها المخدرة ومستحضر الأرواح الشرير والساحر الطيب ، وتدور حول مثلث الحب إذ يتنافس صاحب مزارع شاسعة مع ساحر ودُونى فى حب فتاة مخطوبة لموظف صغير ، مما يضطر الساحر أن يحول منافسه إلى زومبى يسترد إرادته فيقتل الساحر ويزول السحر عن الفتاة لتتزوج خطيبها . وبعد ثلاث سنوات يكرر الأخوة (هالبيرين) نفس التجربة بفيلم « ثورة الزومبيين » ويفشلوا رغم أن فكرة الفيلم - عن الجنود الشهداء الذى يُبعثون من جديد ليشاركوا فى جيش فرنسا فى الحرب العالمية الأولى - تستغل مرتين فى فيلمين ايطاليين تم إنتاجهما فى الستينات وهما « قبور الموتى العميان » و« عودة الموتى العميان » . والفيلم الذ صار نموذجا هو « لقد سرت مع زومبى » والذى أخرجه (جاك تونير) عام ١٩٤٣ . والفيلم يحكى عن أحد أثرياء هاييتى يلجأ إلى ممرضة شابة لترعى زوجته المريضة التى كانت ضحية لمرض مجهول جعلها تتصلب وتعجز عن التفكير أو الحديث مما يقنع أهل الجزيرة أنها امرأة زومبية لا مناص من عرضها على أحد الكهنه الودونيين . ويعد فيلم آخر تألق فيه (لوجوزى) وكان اسمه « الرجل الودونى » (١٩٤٤) - راح فيه البطل يخطف الفتيات ليقطر أرواحهن فى جسد زوجته الميتة - انتقل الزومبيين إلى عوالم الخيال ليتقمصوا أشكالا مختلفة من خلال القوة الذرية مثلا كما هو الحال فى فيلم « المخلوق ذو المخ الذرى » (١٩٥٥) . وتحولوا من تلك اللحظة إلى رموز سياسية خاصة بعد أن ربط المخرجون بينهم وبين عمليات غسل المخ الأدمى التى اجتاحت أفلام أواخر الخمسينات والستينات وأوائل السبعينات . ويتضح ذلك من خلال فيلمى « المرشح »

(١٩٦٢) للمخرج (جون فرانكنهايمر) ، و« طاعون الزومبيين » الذى أنتجته شركة (يونيفرسال) عام ١٩٦٦ . وأتى عام ١٩٦٨ لتشهد السينما العالمية أعظم أفلام الزومبيين ليلة الموتى الأحياء » الذى أخرجه (جورج روميرو) وحاول إنتاج إيطالى إسبانى مشترك تقليده عام ١٩٧٤ دون جدوى . ولقد تمكن (روميو) من خلال الشخصيات الزومبية التى عادت إلى الحياة بعد تعرضها للإشعاعات والتلوث مما دفعها لسفك دماء الأحياء فى يأس أن يرمز إلى سوء استخدام الإنسان لطاقاته الكامنة ؛ فبذور الشرق داخله تتوعد بالدمار . ففى أحد مناظر الفيلم يذبح طفل صغير والديه ويلتهمهما ؛ وتبع (روميرو) الفيلم بآخر عام ١٩٧٩ حين اتخذ من متجر كبير مسرحا لأحداثه الدموية وكان ذلك فيلم « فجر الموت » ، الذى لحقه فى نفس العام « أكلة لحوم الزومبيين » وهو فيلم من إخراج (لوشيو فولشى) الايطالى ، الذى يبدو كما لو كان بداية لسلسلة من الأفلام الزومبية . ففيه يُجرى باحث بعض التجارب الغامضة باحدى جزر المحيط الهادى فيفاجأ بالقبور وهى تفغر أفواهها وتقذف بموتاها .

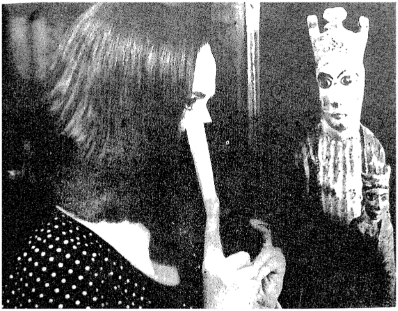
وإلى جانب الزومبى هناك عضو آخر فى نادى الموتى الأحياء وأعنى به المومياء التى تختلف عنه جذريا . فأسطورتها قد توقفت مؤقتا ، ولم يزعم أحد أنه رأى مومياء تتحرك فى الواقع ، كما أن الموميات تؤثر البقاء فى قبورها وتمارس أنشطتها العدوانية من خلال لعناتها . واللعنة التى نعرفها جميعا هى تلك المتعلقة بمقبرة توت عنخ آمون التى اكتشفتها بعثة بقيادة (هوارد كارتر) و(لورد كارنارفون) فى عام ١٩٢٢ وعرضت كنوزها ومومياء الملك الصبى للجمهور . فكل من زار وادى الملوك فى ذلك العام أصيب بنكبة أو فاجعة أو مأساة . ولكن لا يشق علينا أن نعزوا الكوارث الطبيعية إلى أمور فوق طبيعية ، كما أن لعنات المصريين حتما تؤثر فيمن تسقط عليهم إذا ما اعتقدوا ذلك .

ومن المؤكد أن القدماء المصريين قد اعتقدوا فى السحر وحرصوا على حماية موتاهم وأرواحهم . وكانت عملية التحنيط بالنسبة لموتاهم بمثابة الطقوس التى بعثت الاله (أوزوريس) من جديد ، فجسد (اوزوريس) استقبل روحه من خلال عملية التحنيط التى قامت بها زوجته (ايزيس) التى كانت اخته أيضا - فعاد كقاضى الموتى ، بعد مقتله على يد أخيه (ست) التى كانت زوجته (نيفثيس) اخت (ايزيس) . ولم يستأنف (اوزوريس) سلطته كملك بعد بعثه وإنما أشرف على محاكمة اخيه المذنب ، ثم صار سيد عالم القبور والموتى .

ولقد ترك المؤرخ اليونانى (هيرودوت) وصفا تفصيليا لعملية التخنيط ، مصحوبا بالصلوات المناسبة (لا وزوريس) والآلهة الأخرى ، فبين كيف كان يُسحب جزء من المخ من خلال الأنف باستخدام قضيب معقوف من الحديد ، بينما تُفرغ الجمجمة تماما وتُشطف بالمحاليل المخدرة ثم تُنظف البطن بزيت النخيل وتُعطر ، ويُغمس الجسد فى النطرون سبعين يوما قبل أن يلف بضمادات من الكتان الناعم المكسوة بالصمغ ، ويرد إلى ذويه ليضعوه فى تابوت صنعوه لذلك الغرض . ويصف (هيرودوت) طرقا أخرى ، منها أن يُحقن الجسد لتذوب المعده والأمعاء ، ويُنقع الجسد فى النطرون ليذوب اللحم تاركا الجلد والعظام ، ومنها أن يحقن الجسد أيضا بسائل ما ثم تنزع الأمعاء بحقنة شرجية ثم يُحفظ فى محلول النطرون سبعين يوما . أما عن المقبرة التى كانت ترقد فيها المومياء فكانت مزودة بمختلف الأشياء بما يتناسب ومنزلة الميت فهى منزلة الأبدى الذى تُحضر إليه الأطعمة بصفة دورية . وكان عدد التوابيت يدل على مكانة الميت الاجتماعية ، فتوت عنخ آمون مثلا كان له ثلاث توابيت أحدهما من الذهب الخالص ، وكانت التوابيت الخشبية تُوضع داخل توابيت أخرى من الحجر للحفاظ عليها ، كما كانت تُنقش عليها من الداخل والخارج صور للآلهة والرموز السحرية ، ونصوص من كتاب الموتى وكانت الأدوات المنزلية والأحجبة والتعويذات توضع من حول المومياء .

ولقد اكتشفت المومياوات فى بلدان أخرى غير مصر ؛ ففى دورست بانجلترا تم العثور على قطعة محنطة فى أطلال محل منهار . وأحيانا تكون عملية التحنيط طبيعية ، ففى مدينتى بومبى وهيركيولانيوم بأيطاليا حفظت الصخور بعض أجساد الناس لمدة طويلة بعد الإبادة الكاملة التى تعرضت لها المدينتان القديمتان ، كما حفظت العوامل الطبيعية الجثث فى كثير من أنحاء العالم وخاصة فى الكهوف ذات الصخور الكبريتية ، ولا زالت جثث الموتى محنطة فى السراديب فى كثير من أجزاء أمريكا الجنوبية والبرازيل . وفى عام ١٩٣٢ اكتشف منقبان عن الذهب فى جبل ويومنج بشمال غرب الولايات المتحدة الأمريكية جثة لرجل محنط قصير القامة كان يجلس القرفصاء وقد غطت التجاعيد بشرته البرونزية اللون ؛ وعند فحصه أكد العلماء الذين أنتابهم الذهول أن المومياء كانت لآدمى عاش فى الفترة البليوسينية (الحديثة القريبة) فى قارة أمريكا الشمالية ، وبينت أسنانه أن عمره كان يناهز الخامسة والستين ، وعند نقله إلى أحد المتاحف اختفى فى الحال .

ورغم أن المومياوات لم تغادر قبورها فى عالم الواقع - كما أشيع عن المخلوقات





الزومبية – فإنها فعلت ذلك بالتأكيد فى عالم القصة كما لم تفعل تلك المخلوقات . فهناك قصة للكاتب (تيوفيل جوتييه) وقصتا المجموعة ٢٤٩ و(خاتت توث لكونان دويل) ، و هبوط إلى مصر (لالجرنون بلا كوود) ورواية النحلة (لرتشارد مارش) وبالطبع رواية (برام ستوكر) الشهيرة جوهرة النجوم السبعة وهى الرواية الانجليزية الوحيدة التى لها نهايتان مختلفتان – ولأوبرا عايدة مومياواتها الأوبرالية التى قلما تظهر على المسرح مما أفسح المجال للسينما ليستغل صناعها الموضوع ا.. ..اوى .

وترجع أولى محاولات السينما لتقديم المومياوات إلى عام ١٩٠١ حين حاولت أن تقنع الناس فى فيلم (حانوت التحف المسكون) أن المومياوات تعود ؛ إذ يجد صاحب الحانوت نفيه أمام مومياء دبت فيها الحياة وقبل أن يفيق من دهشته راحت اللفافات تتساقط من عليها حتى وقف أمامه مصرى حى يرزق يذوب لحمه توا ولا يتبقى منه إلا هيكله العظمى . وبعد أحد عشر عاما أنتج الفرنسيون فيلم انتقام مصر الذى يمثل فيه أحد الشخصيات نابليون وهو ينقب عن تابوت مومياء ، فيسرق جندى خاتما على شكل الجعران ويرسله لعشيقته التى ما أن تضعه فى أصبعها حتى تحلم بالمومياء ويقتلها لص ، ويتبادل لفيف من الشخصيات الخاتم فيقتلون أيضا حتى يعيده عالم مصريات إلى مكانه فتتوقف جرائم القتل البشعة . وكان فيلم يد الانتقام (١٩١٥) أول الأفلام البريطانية وفيه يقدم شبح أميرة مصرية إلى لندن سعيا وراء يدها المقطوعة . وفى عام ١٩٣٢ أخذت شركة (يونيفر سال) الامريكية على عاتقها إنتاج واحد من أروع أفلامها وهو فيلم (المومياء) الذى يعود بعض الفضل فى نجاحه إلى الممثل الرائع (بوريس كارلوف) ، وبعضه إلى النص الذى أعده (جون . ل. بالدرستون) وبعضه الآخر إلى الخلاق (كارل فروند) وحبكة الفيلم تمتد لفترة طويلة ، ففى البداية يدفن (امحوتب) حيا لسرقة الوثيقة المقدسة التى فى حوزة (توت) ليعيد عشيقته إلى الحياة . وبعد مرور ثلاثة آلاف عام يفتح عالم أثرى المقبرة ويقرأ الوثيقة بصوت مسموع فيهب (امحوتب) من رقاده . وبعد عشر سنوات يعود (امحوتب) كقائد بعثة أثرية ليستخرج مومياء معشوقته ولكنه يفشل من جديد فى بث الحياة فيها . ولأداء (كارلوف) المميز أسند إليه المخرج (ت . هايز هنتر) بطولة فيلمه الغول (١٩٣٣) حيث جعله يعود من بين الموتى ليقتص ممن سرقوا جوهرة النور الأبدى . وفى عام ١٩٤٠ وقع اختيار (يونيفر سال) على الممثل (توت تايلور) ليحل محل (كارلوف) – للشبه الكبير بينهما – فى فيلم يد المومياء الذى أخرجه (جورج زوكو) .

ولقد شهد ذلك الفيلم أول ظهور لشخصية (الأمير خاريس) الذى راح يمثل فى كل أفلام (يونيفر سال) عن المومياوات وأفلام (هامر) البريطانية فى الخمسينات .

وكانت قصص تلك الأفلام متشابهة بل روتينية ؛ (فخاريس) يعود إلى الحياة ويسعى إلى إعادة معشوقته أيضا ، ولكن محاولاته تصاب بالفشل الذريع ، كما هو الحال فى فيلم مقبرة المومياء (١٩٤١) الذى أدى فيه (لون تشانى – الابن) الدور الرئيسى ثم تحرق مومياؤه . ولكن (خاريس) لا يموت بل يعود فى شبح المومياء (١٩٤٤) ، ويتقمص شخصيته (تشانى) أيضا الذى ينتهى به المطاف هذه المرة فى مستنقع ، ليخرج منه فى نفس العام فى فيلم لعنة المومياء ، هو ومحبوبته ليستكنان فى دير مهجور يهدمه فيما بعد على رأس كل متعقبيه .

وبانهيار الدير توقف نشاط (خاريس) لفترة قبل أن تسند إليه شركة (هامر) مهاما جديدة ؛ فعندما عزمت الشركة فى الخمسينات على إحياء أفلام الرعب القديمة لم تنس بالطبع المومياء أو (خاريس) . ففى عام ١٩٥٨ أعد (جيمى سانجستر) نصا جديدا لفيلم المومياء تقمص دوره البطولى النجم (كريستوفرلى) الذى شاركه البطوله (بيتر كوشنج) العظيم ، وبتعاونهما مع المخرج المقتدر (تيرينس فيشر) أعطيا للفيلم مكانه المرموق . وفى عام ١٩٦٤ لاقى (خاريس) نهايته فى فيلم لعنة مقبرة المومياء حين أدى دوره الممثل (ديكى أوين) وكان الفيلم من إخراج (ميكل كاريراس) . وفى نفس العام ارتحل (لى) إلى إيطاليا ككونت من القرن التاسع عشر يهوى جمع الجثث المحنطة فى قلعته وذلك فى فيلم (قلعة الموتى الأحياء) ليتحول بنفسه إلى واحدة منها عندما يجز بمشرط مغموس فى سائل التحنيط . ويخرج (جون جيلنج) فيلما (لهامر) بعنوان (كفن المومياء) (١٩٦٧) يعمد حبكته الضعيفة على قصه (توت عنخ آمون) . ولكن أعظم أفلام (هامر) وآخرها حتى الآن مقبرة المومياء (١٩٧١) وهو معالجة لرواية (ستوكر) جوهرة النجوم السبعة . ومن الطريف هنا أن مخرج الفيلم الأول (سث هولت) يموت قبل أن ينهيه ، ليقوم بباقى الإخراج (كاريراس) ولا ندرى إذا ما كانت تلك لعنة أخرى من لعنات الفراعنة ؟ !

لقد انسحبت المومياوات – أو هكذا نظن – من عالمنا وعادت إلى القبور ، ولكن لتفسح الطريق لأولاد أعمامها الزومبيين الذين تتقدم كتائبهم إلى الأمام لتغزو الكون ! ترى أين المفر ؟؟

أزمة القيم فى حضارتنا

رينه حبشى

رغم سيادة منظومة قيم الشمال [الغرب الصناعى] ، وهيمنتها على العالم ، منذ بزوغ عصر العلم والصناعة الحديثة ، فقد ولدت هذه الهيمنة ذاتها أزمة القيم فى مجتمعات الشمال ، ولعل أحد مظاهر هذه الأزمة فى حضارة الغرب ، هو ذلك الوضع الذى جعله يقيس المشكلات كلها بمقياسه هو ، فالجنوب فى نظر الشمال ليس أكثر من ظل باهت للشمال نفسه ، له حاجات شبيهة به لكنها متدنية فى مستواها ، فى حين ينظر الجنوب إلى نفسه بمنظار الشمال أيضاً ، إما لتبرئة نفسه من هذا المنظار ، أو لجنى الفائدة منه . وهو فى الحالين ، نسى أن مشكلاته ليست فقط فى مواجهة الشمال ، لكنها فى الاساس ، تلك المشكلات التى أدت إلى فقدانه لهويته الحضارية ، التى معها تتشعب منظومة قيمه .

١ - الفارق الثقافى :

مازال العامل الدينى هو العنصر المهيمن على قيم الجنوب فمازال الخير والحق يتوالد أحدهما عن الآخر ، وكأنهما الشىء ذاته ، كما أن الجمال لابد وأن يكون شعائرياً مقدساً ، أو شكلياً زخرفياً ، بينما فى حضارة الغرب [أو الشمال] ، نجد أن الربط بين هذه القيم ينطلق من مستويين الأول يتوقف عند الانسان ، والثانى يطل على المطلق الدينى .

٢ - الدينى والدنيوى :

مازالت المسافة بين العالمين [الشمال والجنوب] أو الغرب والشرق ، تتمثل فى التمييز بين القدسى والدنيوى ، بين الدينى والعلمانى أو الروحى والزمنى .

ففى الغرب أدى الانشقاق الداخلى الحاد الذى أصابه فى مستهل القرون الوسطى اللاتينية ، إلى الاعتراف باستقلالية الانسان الذاتية ، وباحتلاله مركزاً رئيسيا فى النظام الكونى ، لذلك حلت النظرة القائلة بمحورية الانسان مكان فكرة القرون الوسطى المرتكزة على محورية الله ، من هنا نشأ التمييز ، بين القدسى والدنيوى ، أى بين الدينى والعلمانى .

من هنا أخذ «الحق» العلمى ، يجادل الحق الدينى ، كما تحرر الخير والجمال من قوانينهما القدسية ، فتخليا عن فكرة «الخلاص» ، وأبدلاها بفكرة «السعادة» ، وتنازلا أيضاً عن فكرة «الجمال بوصفه انعكاساً للجمال الالهى» ، واعتمدا فكرة «الجمال بوصفه آداب السلوك بين الناس» .

فما نسميه «علمانية» ليس إلا وضع يد الانسان - بوصفه انساناً وليس بوصفه مخلوقاً لله - على قسط وافر من الحضارة ، وكانت نتيجة انتصار الانسان على ما هو قدسى فى الحضارة الغربية ، إن برز هذا القدسى من جديد ، متخذاً أشكالاً مختلفة مثل تأليه الإنسان أو تأليه التاريخ ، وكذلك احتفاظ كل من الروحانى والزمنى باستقلاله الذاتى .

أما داخل الحضارات التابعة - خاصة الحضارة الاسلامية - فإن القدسى والدنيوى ينميان علاقات مختلفة ، وقد وفق المستشرق «لويس ماسينيون» عندما قال عن الإسلام ، أنه «ثيوقراطية علمانية» ، فهو ثيوقراطى لأن سنن الحياة الفردية والاجتماعية فيه منبثقة من الله الذى كلم البشر بواسطة رسوله محمد ، وهو علمانى لأن المؤمنين كافة هم المسؤولون عن تطبيق هذه السنن ، وليس طبقة من الناس المكرسين لهذه الغاية ، والذين لا وجود لهم فى الاسلام .

إن التمييز بين الروحى والزمنى لا وجود له فى الاسلام ، كما أن الحضارة الاسلامية ليست كلاً مصمتاً بسيط التركيب ، إنها أكثر تعقيداً مما يظنه المستشرقون عموماً ، فإسلام المشرق لا يتطابق وإسلام المغرب ، وعدم التشابه بينهما إنما هو ناجم عن وجود أحدهما على شواطىء البحر المتوسط ، وهذا البحر ليس واقعاً جغرافياً فحسب ، لكنه أيضاً حركة تاريخية من شأنها تليين العلاقة بين الروحى والزمنى ، وهو ما يؤكد غياب النمط الواحد فى الحضارات المستوحاة من المسيحية أو الإسلام ، وإذا كانت الحضارة المستوحاة من المسيحية قد استطاعت الأخذ بالتمييز بين الروحانى والزمنى ، فإن هذا التحدى ما زال قائماً أمام الحضارات ذات البعد الاسلامى ، فى مواجهة التفجر المفاجىء للحق العلمى وللتكنولوجيا خلال القرن العشرين ، فهذه المواجهة يمكنها إصابة القيم العربية والإسلامية بالتهافت والاضطراب ما لم يتم معالجة الأمر بشكل جديد .

٣ - الانسانية العربية - الاسلامية :

لم يقتصر الاسلام على نقطة انطلاقه الجغرافية فى الجزيرة العربية ولا التاريخية فى القرن السابع ، لقد امتد شرقاً وغرباً ، حتى امسك اوربا بين فكى كماشة وقد أدى هذا الزحف الواسع ، إلى احداث العديد من التمايزات بين المناطق الاسلامية المختلفة ، حتى بات فى إمكاننا التمييز بين الاسلام الاسيوى والاسلام الشرق أوسطى ، واسلام البحر المتوسط ، وأخيراً الاسلام الافريقى ، ورغم الاختلافات بين هذه المحاور الاسلامية المتعددة ، إلا أننا عندما نتناول القيم الانسانية العربية الإسلامية ، فإننا نتناول المركز الأول والأساسى وما يصح على المركز يصح نسبياً على الأطراف .

لقد ظلت أوربا خلال القرون الوسطى تتمحور حول نفس منظومة القيم تقريباً التى

حكمت القرون الوسطى العربية فعلى جانبي المتوسط سواء جانبه الأوربي أو العربي كان الحق العلمي يقع تحت سيطرة الحق الفلسفي ، وهذا بدوره تحت سلطان الحق الديني ، ولكن الانشقاق الذي عرفه الغرب بعد ذلك أدى إلى زيادة المسافة بين الروحي والزمني في نفس الوقت ، الذي أدى فيه السبات العميق ، للحضارة الإسلامية إلى ربط الروحي بالزمني ربطاً محكماً ، مما أسفر عن تراخي العلاقة بين الحضارتين ، حتى تمخض الأمر ، عما نشاهده الآن من صعوبات العصر الراهن واستحالة التقارب العاجل بين العالمين .

٤ - العلم العربي والقيم :

العلم والتكنولوجيا لا يطرحان أي مشكلة على الحضارة العربية ، لكن المشكلة تكمن في تعديها الراهن على الحقل الحضاري القائم ، على قيم جمدتها أربعة قرون من الانحطاط ، فهناك العديد من كبار العلماء الذين أضافوا إلى المعرفة الانسانية ممن ينتمون إلى الحضارة الإسلامية ، إلا أن مصير الحق العلمي كان فريداً في نوعه .

لقد انتهت معركة العلم والفلسفة واللاهوت الإسلامية إلى نتائج مأساوية بالنسبة إلى العقل الفلسفي ، فقد هُزم المعتزلة أمام الروح الفقهية الشكلية المعادية لكل علم كلام عقلاني ، وحل علم كلام الأشعري محل كبار الفلاسفة مثل الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد ، واستخدم علم الكلام الأشعري ، العقل الفلسفي كأداة خاضعة للحق اللاهوتي والنزعة الفقهية التقليدية .

وهكذا انعكس غياب النزعة العقلية ، على كل انظمة المعرفة بما فيها العلم ، وأدى هذا إلى كسر علم الأخلاق والجمال ، واستمرت قيم الحق والخير والجمال — منذ ذلك الوقت — تتكرر بصيغتها ومقولاتها الموروثة ، وعندما حاول المصلحون الإسلاميون المعاصرون إعادة فتح باب الاجتهاد العقلي ، كانت الظروف قد اصبحت أكثر صعوبة مع مرور الزمن ، وهكذا اصبحت مأساة الشرق أكثر تعقيداً ، وأبعد كثيراً عن مجال حلها مما كانت قبل قرون عديدة .

٥ - الانبعاث العربي للقيم :

كان من نتيجة ضمور القيم الاسلامية ، طوال قرون عديدة ، أن اكتفت الحضارة الاسلامية إما باجترار ذاتها ، وإما بتقليد القيم الغربية على نحو أعمى .

إن المد الإسلامي الذي نشهده اليوم ، لا يكمن فقط في الظروف السياسية ، ولكنه يعبر عن عملية استرجاع للقيم الإسلامية التي طمستها الهيمنة الغربية والجمود الداخلي الطويل ، والخطر المرافق لمثل هذا الاسترجاع ، يكمن في عدم فك شبكة القيم المعقدة التي ينبغي انقاذها ، ذلك أن الحق اللاهوتي ، الذي حاول باستمرار الهيمنة على العقل الفلسفي منذ القرن الخامس عشر ، ما يزال في سبات عميق ، لأنه لم يحظ بإيجاد دوافع للتجديد ، ونلاحظ أن الكتب اللاهوتية التي يجري تدريسها في الجامعات الدينية ، كالجامعة السنوسية التي تعود إلى القرن الخامس عشر ، لا تعدو كونها تجميعاً للمخلفات الماضية ، والجانب النقدي الذي تنطوي عليه ، كان موجهاً إلى خصوم سابقين ، لم يترك التاريخ لهم أثراً ، ويبدو لنا هذا الجانب اليوم ، عتيقاً بالياً ، وهكذا نجد أن ممارسة القانون الاجتماعي والدولي تتغذى من المبادىء القديمة ، التي لا تستطيع أن تجاري المتغيرات الطارئة على الخلية العائلية ، والقانون الاجتماعي الخاص بالمرأة ، وقانون العمل الصناعي والعلاقات بين الدول .

وفي ناحية الفن نجد أن علم الجمال العربي يصبح زخرفياً أكثر فأكثر نظراً لانعدام الأشكال الجديدة المتولدة محلياً ، أو أنه ينجر إلى فخامة الأسلوب والفصاحة الشكلية ، ولم يستطع فن تنظيم المدن أو العمارة أو النحت أو الشعر — وهو الابن المدلل للثقافة العربية — اختراع أساليب أو أدوات جديدة ، هكذا نجد أن الجمال كالخير ، يستعيد الماضي ، وينكفئان على نفسيهما عن طريق تراجع الحقيقة .

لقد فزعت البلدان الإسلامية ، عندما استيقظت في القرن التاسع عشر والعشرين ، كي تحاول إقامة نهضتها المعاصرة ، عندما وجدت نفسها مقطوعة من عالم لم يعد عالمها ، فالعلم — مدعوماً بالتكنولوجيا الصناعية — كان قد غزا كل مجالات الحياة ، بينما لم تكن هذه البلدان تملك المصطلحات اللازمة لطرح مشكلات هذا العالم ومعالجتها ، فقد كان نمط الحياة المرافق للصناعة — ومن مظاهره تفكيك وحدة العائلة ، وتحرير المرأة والهجرة إلى المراكز الحضرية وديمقراطية المساهمة في الحياة العامة — قد مزق النظام القديم ، دون ان تستطع هذه البلدان ولادة نظام جديد يمكنه معايشة العصر والتحاور معه .

لذلك تعددت ردود الفعل تجاه الحضارة الغربية ، واصبحت قضية الهوية الضائعة تحتل مقدمة قضايا التحديث والمعاصرة ، وتميزت ثلاثة مواقف تجاه الرافد الغربي الحديث أو باتجاه حضارة العصر المسيطرة والمهيمنة :

(أ) الموقف الأول أو رد الفعل الأول ، يمثل الطبقات القائدة بعد الإستقلال ، وقد اعتمد هذا الموقف ، على استيراد نتاج حضارة الغرب واستخدام هذا النتاج ، دون تمثله وهضمه ، أو المشاركة في انتاجه ، هذا الموقف عزل هذه الطبقات عن جماهيرها المتخلفة ، وبالتالي تعددت الانتفاضات والثورات الشعبية ضد هذه الطبقات الحاكمة ، وبالتالي ضد كل منتج حضاري غربي لم تستطع هذه الجماهير هضمه وتمثله ومحاورته .

(ب) الموقف الثاني يمثل النتيجة الحتمية للموقف الأول فالموجة الشعبية الجديدة تنغلق على ذاتها ، وتقطع كل صلة لها بحضارة الغرب ، بل يصل بها الأمر إلى استئصال المكتسبات الحضارية المفيدة التي دخلت نسيجها وأمكن للمجتمع هضمها ، بحثاً عن الهوية الضائعة بين غياهب الماضي ، وقد تتعامل هذه النظم — مضطرة — مع قيم الحضارة الغربية مع المطالبة بتفريغها من كل «عدوى» آتية من بيئتها الأصلية ، رغم أنه يصعب الفصل بين السلعة وبين القيم الفكرية المصاحبة لها .

(جـ) الموقف الثالث ، الصادر في العادة عن الانتلجنسيا المكونة من المثقفين الهامشيين المتأثرين بالروح الليبرالية ، ومن الجامعيين التابعين للموقف الأول والسعيدين باظهار انخراطهم الحضاري انها طبقة مثقفة إلى حد ما ، من حيث اطلاعها على احدث مكتسبات الحضارة الغربية وقيمها كالديمقراطية والاشتراكية والسوريالية .. الخ .

وهم يحاولون عقد مصالحة بين الإسلام والاشتراكية تارة ومعه والديمقراطية تارة ، بل أن بعضهم يحاول التوفيق بين آخر مكتشفات العلوم وبين اليقين الإسلامي ، فيسقطون الأثنين معاً .

بل إن بعضهم حاول المقاربة بين الماركسية اللينينية وبين الديانات التوحيدية فكان — **أيضاً** — لابد من تشويه الاثنين .

لا شك أن هناك زلزالاً حضارياً ينتظر هذه البلدان إذا لم تستطع إقامة التوازن بين أصولها الحضارية وبين العصر الحديث ، بحيث يمكنها التعايش والحوار مع العصر كأحد مركباته ، دون محاولة عمل مزيج أولي من كل شيء ، سرعان ما ينحل إلى عناصره ، لدى أول صدمة تواجهه .

عن مجلة الأزمنة العدد « ٦ » سبتمبر - اكتوبر ١٩٨٧

كيف يصبح الأدب عالمياً
فن القصة المعاصرة فى أمريكا اللاتينية

د. حامد أبو أحمد

تعرَّض فن القصة فى أمريكا اللاتينية ، خلال الأربعين عاماً الأخيرة ، لعملية تغيير عميقة وحاسمة ، حوَّلته بصورة جذرية من فن إقليمي محليّ إلى فن باهر ، وقد بدأ هذا التغيير الكبير فى عقد الأربعينات من هذا القرن ، ومن ثم فإن النقاد فى أمريكا اللاتينية يعتبرون هذا العقد بمثابة الخط الفاصل بين القصَّة ذات الطابع التقليدى ، التى كانت سائدة من قبل فى هذه القارة ، وبين القصة الجديدة ، ذات التقنيات الثورية والتجريبية ، والتى مازلنا نشهد آثارها حتى الآن .

. . كان عقد الأربعينات هو الذى شهد بداية هذه الحركة ، التى أستهدفت القيام بعملية تجديد شاملة فى بناء النوع الأدبى المعروف بفن القصة وفى أسلوبه بعامة ، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة ، فقد بدأت الحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة التى كانت متمثلة فى التيار الإجتماعى ، أو الواقعى ، الذى يعبر عن الواقع بطريقة سطحية إقليمية ، تاريخية ، سياسية متصلة بالعادات أكثر من إتصالها بالقيم الإنسانية ، الحقيقية ، أو متمثلة فى القصص ذات الإتجاه النفسى ، أو تلك التى كانت مغرقة فى « الفانتازيا » .

. . كان الرفض موجهاً لوجهة النظر القديمة ، والجدير بالذكر إن هذه الحركة التجديدية تواكبت مع حركة التجديد العالمية فى فن القصة أو ما سمى القصة الجديدة ، التى كان من أبرز أعلامها فى القارَّة الأوربية : ميشيل بوتور ، وألن روب جروييه ، وناتالى ساروت ، مع ثمة فارقاً كبيراً بين الحركة التجديدية فى ذلك الوقت فى أوروبا ، والحركة التجديدية فى أمريكا اللاتينية ، وهو أن الأولى كانت حركة شكلية صارمة ، بينما ظلَّ البعد الإجتماعى ، ومازال نابضاً فى أعمال قصاصى أمريكا اللاتينية ، وأبرز ممثلى هذه الحركة التجديدية فى الأربعينات هم خورخى لويس بورخيس وأليخو كاربنتير ، وماريشال وياتيس وميجيل آنخل أستورياس ولعل الأخير هو أبرز هذه المجموعة ، فقد كانت قصته المشهورة « سيدى الرئيس » تحمل تجديداً أسلوبياً جذرياً فى المفهوم ، وفى العرض القصصى، ثم كانت قصة « رجال من الذرة » التى نشرت عام ١٩٤٩ تمثل التغيير والتجديد ، لذلك أعتبر النقاد ، أن ميجيل آنخل أستورياس هو الخط الفاصل فى الفن القصصى فى هذه القارة .

. . إتجاهات التجديد : . . حاول بعض النقاد رصد ظواهر التجديد عن طريق تقسيم الكتاب إلى أجيال ، فالناقد المكيسكى خوسيه لويس مارتنيث فى مقاله فى عام ١٩٦٩ ، قسمهم إلى خمسة أجيال ، فى إطار زمنى يقل قليلاً عن خمسين عاماً ، والقصَّاص الناقد البيروانى « ماريوفارجاس أيوسا » فى مقال له بالإنجليزية ظهر فى ملحق التايمز الأدبى ، فى لندن عام ١٩٦٨ ، قسَّمهم إلى جيلين ، جيل الرواد ، وجيل الكتاب الحاليين ، بينما رأى بعض النقاد ، فى السبعينات أن كتاب القصة منذ ميجيل آنخل أستورياس حتى وقتهم يمثلون جيلا واحداً يتفرع إلى فروع متعددة ، ورأى الناقد رود ديجيت موينجال أن يتخلىَّ عن عملية التقسيم إلى أجيال ، وجنح إلى وضع عمليات التجديد فى محور رئيسى مركزى ، تدور حوله مجموعة من الإتجاهات ، وهذا التقسيم حظى بتأييد جمهرة النقاد ، ومن ثم أصبح الإتجاه السائد هو تقسيم الحركات التجديدية إلى أربعة إتجاهات رئيسية :

١ – الواقعية الاجتماعية .
٢ – الواقعية النفسية .
٣ – الواقعية السحرية .
٤ – الواقعية البنائية .

. . أما الواقعية الإجتماعية ، فهى الإمتداد الطبيعى للواقعية السابقة مع الإختلافات العميقة التى جاءت بها عمليات التجديد مثل عمق الفكرة وثورية اللغة وتألق الأسلوب ، ومن أبرز ممثلى الإتجاه الجديد من الأجيال المختلفة منذ الأربعينات حتى الآن هم خوسيه ماريا أرجيداس ، وكارولوس فوينتيس وماريو فارجاس ، أويسا » ، أما الإتجاهات الثلاث الأخرى ، فقد كانت ومازالت ــ نماذجها المفضلة من كتاب القصة العالميين ، هى : فلوبير وديستويفسكى وكافكا ومارسيل بروست وألدوس هيكسلى وجيمس جوليس وفرجينيا وولف ، وجان بول سارتر وألبير كامى وأندريه جيد ومالرو ، وهيمنجواى وفوكنر وناتالى ساروت ، وميشيل بوتود وكلود سيمون وألن روب جرييه .

ــ وتيميز الإتجاه النفسى بخصائص عالمية معروفة ، هى إستخدام مرتبطة بالحلم والتعبير عن اللا شعور ، وتيار الوعى والخيال الجامح ، واستيطان الذات ، وقد أستطاع كتاب أمريكا اللاتينيه أن يطوروا هذا الإتجاه وأن يصبغوه بصبغة واقعية ، تتجاوز التعبير عن تيار الوعى فى حد ذاته إلى التعبير عن القضايا الملحة فى المجتمع فى إطار تقنيات هذا الإتجاه ، ومن أبرز ممثلو هذا الإتجاه من قصاص بلدان أمريكا اللاتينية ، أدولفوبيو كاساريس وخوسيه روبن رومير وبدودوبرادوو إدوارد باريوس والأرجنتيى المشهور خورخى لويس بورخيس صاحب كتاب « الألف الذى كان يجمع ثقافات متباينة ، وصاحب معارف واسعة منها الثقافة العربية ، وقد أستطاع قلمه المبدع أن يمزج بين كل هذه المفارق فى أسلوب شيق ، وأكتسب بذلك شهرة

عالمية ، لا تقل عن شهرة أعظم كتاب القارة الأوربية ، وهناك كتاب شيق ، وأكتسب بذلك شهرة عالمية ، لا تقل عن شهرة أعظم كتاب القارة الأوربية ، وهناك كتاب آخرون ينسبون لهذا الإتجاه منهم كتاب مشهورون مثل « خوان كارلوس أونيتي وخوسنيه دونوسو » وارنسو ساباتو » . . واقعية اللاعقل : . . ومن أبرز إتجاهات القص الأخيرة في أمريكا اللاتينية إتجاه الواقعية السحرية ، التي أشتهرت عالمياً على يد الكاتب الكولومبي « جابريل جارثيا ماركيز ، وهناك آخرون قد برزوا في نفس الإتجاه ، مثل ميجل أنخل أستورياس المذكور ، صاحب قصة سيدي الرئيس ، وخوان دولف ، وأليخو كاربنتير ، وخوليو كورتاثار ، وهذا الإتجاه يمزج بين الواقع والسحر ، وقبل أن نتناول الإتجاه الرابع وهو الواقعية البنائية ، نحب أن نؤكد على أن الكاتب الواحد من هؤلاء يمكن أن تكون له مساهمات في أكثر من اتجاه ، ومن ثم فإننا سوف نجد خوليو كورتاثار وجارثيا وماركيز وماريوفاجاس أيوسا أيضاً من أبرز ممثلي الإتجاه الأخير الذي يتميز بأنه أكثر ثورية وإنطلاقاً في تقنياته وتجديداته ، وهناك أسماء أخرى برزت في هذا الإتجاه مثل أوجستو روابابستوس وكارولوس مارتينيث مورينو وجيرموكابريرا أنفانتي ونستور ساتشز

ويعتمد إتجاه الواقعية البنائية على التجريب ، ويحاول هذا الإتجاه رصد الواقع من أي متطور ومن أي جانب ، سواء من الداخل ، أم من الخارج ، ويحاول الكتاب تسليط رؤيتهم للواقع من جهات متباينة وجديدة ، مثل الوضع اللغوي للقاص ، وجوانب الشخصية وترتيب الأحداث ويستعينون على ذلك بالأدوات الجديدة التي خولها لهم ذلك التطور المذهل في علوم اللغة الذي حدث في أوروبا ، وأمريكا خلال العشرين عاماً الأخيرة .

. . تجليات الواقعية البنائية : . . . لقد رصد النقاد في أمريكا اللاتينية مجموعة من الأشكال ، تظهر فيها ، تجليات هذا الإتجاه ، الذي أصبح يمثل التيار الرئيسي لفن القصة في هذه القارة خلال السنوات الأخيرة ، ومن أهم الأشكال الجديدة :

١ - التعبير عن القبح ، ويتمثل في إستخدام الكلمات والجمل العادية الشائعة على ألسنة العامة ، تلك التي يأنف منها الحس البرجوازي المتأنق ، وقد دخلت هذه الكلمات العادية الشائعة في نسج الأسلوب القصصي بهدف جمالي جديد ، وقد لقي هذا الإتجاه هجوماً عنيفاً من عدد كبير من النقاد الذين وصفوه بالقبح والإبتذال ، لكن المدافعين عنه يقولون : أن هؤلاء لم يدروا القوة التعبيرية الكامنة فيه ، لإظهار بُعد جديد من أبعاد الواقع . . .

٢ - ومن الإتجاهات التجريبية الحالية ، الإتجاه الذي يتعامل مع اللغة الحيَّة وكأنه في معمل ، ويرى هؤلاء أن اللغة هي المادة الأولى للعمل ، وهي لحمته وسداه ، وفيها يتركز الخطاب الأدبي ورسالة القص وهدفه ، وإعادة إبداع الكلمة كهدف في حد ذاته وليس بصفتها وسيلة أو أداة للعمل الأدبي . كما أن هؤلاء يقفون في وضع متواز مع مدارس التصوير المعاصرة التي تجعل من اللون في حد ذاته هدفاً وغاية للعمل الفني . ويمثل هذا الإتجاه ماريوفاجاس أيوسا وخوسيه أمليويا تشيكو .

٣ - وثمة إتجاه اخر أسطوري ينطلق من الواقعية السحرية يقوم على الفهم العميق للواقع المتعالي ، فالأشياء الراهنة ، تتجلى من داخلها كي تكشف للإنسان عن معناها الكامن فيها ، أما ظاهرها الحسي فيكشف عن معنى كوني وإنساني عميق .

وهناك إتجاه آخر ، كُتَّابه أكثر إنتباهاً بالإتجاه الذي عرف القصة الجديدة أو اللاقصة ، وهؤلاء تأثروا برواد هذا الإتجاه في فرنسا مثل ميشيل بوتور وناتالي ساروت وألن جروب جرييه ، ولكنهم أضافوا إليه حصيلة معارفهم عن إتجاهات أخرى من هذا النوع مثل قصة « أوليس » « الجيمس جويس » وقصص كافكا وفوكنر وهكسلي ودوبلين وأصبح لكتاب هذا الإتجاه موقف وجودي واضح إزاء الأزمات الوطنية والإجتماعية .

٥ - على أن أكثر هذه الإتجاهات البنائية تمرداً ، يتمثل في زيادة التعبير عن اللا منطق ، والتجريد الظاهري ، للواقع ، وإن كان ذلك يتم إنطلاقاً من إتجاهات سامية تبحث عن مخارج جديدة لمشكلات الإنسان ، في أمريكا اللاتينية ، وبهذا نجد هذا النوع على الرغم من تجريدتيه أكثر إلتصاقاً بمشاكل المجتمع وفيه قدرة التعبير عنها بطرق جديدة .

٦ - وهناك إتجاهات أخرى عبثيه وسوريالية ، فضلاً عمَّا يسمى حالياً « القصة القصيرة أو الحكاية القصيرة وهي ليست القصة القصيرة التي نعرضها بشروطها وأنماطها ، وإنما هي حكايات من نوع جديد ، تحاول ان توصل إتجاهات جديدة في فن القص

خصائص عامة .

وتشترك كل الإتجاهات البنائيه السابقة في خصائص عامَّة ، تنم عن ثراء أسلوبي لدى كتاب القصة المعاصرين في أمريكا اللاتينية ، أبرزها تداخل سنويات متعددة من القص . كالتداخل الجغراني ، وتعارض مستويات الزمان والمكان والذهن وبسط الأشياء على مساحات أوسع مما هي عليه . والتساوي بين الكاتب والقارىء ، حتى القارىء كأنه هو المؤلف أو البطل أو التلاعب الصرفي أو النحوي إنطلاقاً من أهداف جمالية « أيدلوجية » والتفكيك البنائي للنسيج القصصي ، والوقف المؤقت لعنصر الزمن والمزج بين الحسِّي والأسطوري ، وتصوير العالم بلسان كلب أو شيء أو إستخدام « السيناريو السينمائي ، وجماعية الرؤية ، أو جماعية وجهة النظر وإستخدام عناصر صوته وموسيقية وحوارية بهدف لغوي والكلمة بصفتها قيمة في حد ذاتها وحضور الأشخاص والأحداث المتعاقبة داخل عنصر الزمان ، و إعطاء أهمية الأشياء للأشخاص نفسها أكثر من الشخصيات وقبول الجوانب الأسطورية والسحرية .

. . وهكذا فرض كتاب أمريكا اللاتينية خلال النصف الثاني من القرن العشرين ثورة أسلوبية جديدة في فن القصة ، مثلما فرض شعراؤها وعلى رأسهم « روبن داريو في أواخر القرن الماضي ثورة مماثلة في فن الشعر وقد أوضح ماريو فارجاس أيوسا في مقال له بالإنجليزية في عام ١٩٧٠ بعنوان « القصة المعاصرة في أمريكا اللاتينية » : أن تأثيرات الكتاب بدأت تظهر في انتاج أوروبا وفي كل أنحاء العالم ، وأوضح الأسباب التي أدت إلى نضج هذا الفن في بلادهم وقد عزأها إلى عملية التغيير الضخمة التي حدثت له ، والتي تمثلت حسب رأيه في أربع عمليات تغيير رئيسيه هي :

١ - تغيير في مفهوم الموضوع (العودة إلى إنسانية الفن) .

٢ - التوسع في مفهوم الواقع (مثل الحلم والأسطورة) .

٣ - نقل بؤورة الإهتمام من الجانب الريفي إلى جانب الحضري بحيث وضعت المشكلة الاجتماعية وجهها أمام الظالمين في المدن

٤ - الوعي الجمالي بالبناء الفني للعمل الروائي .

ــ بكل هذه الجهود ، بلغ فن القصص في أمريكا اللاتينية مرتبة سامية من الإبداع والاتقان ــ والجودة ، حتى اصبح مثلاً يحتذى ونموذجاً رائعا لمسنا كيف يتحول الأدب من عمل إقليمي محلي إلى عمل عالمي يلفت الأنظار ويؤثر تأثيرا عميقا في كل آداب العالم ◆

مجلة العربي
العدد (٣٤٧)
أكتوبر ١٩٨٧

● ناتالى ساروت

نشر « ملحق التايمز للتعليم العالى » الصادر فى ٣ يولية مقالة عنوانها « روائية حقائق متحولة آخذه فى الذوبان » بقلم جون كرويكشانك ، أستاذ الأدب الفرنسى بجامعة سسكس البريطانية ، عن الروائية الفرنسية المعاصرة ناتالى ساروت ، وذلك بمناسبة صدور كتاب عنها عنوانه « ناتالى ساروت وحرب الكلمات : دراسة لخمس روايات » من تأليف ڤاليرى مينوج ، وقد صدر عن مطبعة جامعة إدنبره .

يقول كاتب المقالة : إن الروائية ناتالى ساروت تزدرى السطوح وتستكشف الأعماق ، وتخلق عالما تخيليا آخذا فى الذوبان من الظلال والانعكاسات والإشارات والاستفهامات ، وهو عالم رسمت خطوطه فى مجموعة قصائد نثرية نشرتها عام ١٩٣٩ تحت عنوان «انتحاءات» (« انفعالات » فى الترجمة العربية بقلم فتحى العشرى) . وفى هذا الكتاب الذكى تذكره بأن كلمة «انتحاءات» مصطلح مأخوذ من علم النبات ، يعنى حركة الاستجابة لمنبه كالحرارة أو الضوء ، وذلك مثلما تتجه زهرة عباد الشمس نحو الشمس . وتستخدم ساروت هذا المصطلح لكى توحى بالحركات التى لا نكاد نفطن إليها ، والتى تميز ـ فى رأيها ـ أعماق حيواتنا : هذه هى المنطقة التى تستكشفها وتعيد خلقها فى رواياتها : منطقة بلا اسم إلى حد كبير ، تتكون من ردود أفعال لم يخترها المرء ، أو يريدها ، وإنما هى غريزية إلى حد كبير .

ونستطيع أن نرى لماذا أدت مادة ناتالى ساروت إلى دعوتها روائية واقعية ، رغم إنها ترفض تماما واقعية القرن التاسع عشر القائمة على الحس المشترك والمعترف به . وإذا استعرنا المصطلحات التى استخدمتها فى منتصف العشرينيات فرجينياولف فسنقول : إنها تنظر إلى الحياة على أنها هالة لامعة ، أكثر مما تنظر إليها على أنها سلسلة مصابيح مرتبة . ومن المحقق ان مقارنتها بفرجينيا ولف ، كمقارنتها بدوستويفسكى وبروست وكافكا ، تلوح أمرا طبيعيا وحتميا . ويبدو أن فرجينيا ولف كانت تصف شيئا قريبا من الانفعالات التى وصفتها ساروت ، عندما كتبت فى ١٩٢٥ ان العقل الإنسانى يتساقط عليه وابل مستمر من الانطباعات ـ هينة الشأن ؛ أو مغرقة فى الخيال ، أو فوّارة لا تخلف أثرا ، أو عميقة تحفر ذاتها على صفحة الذهن كأنما بمشرط من الصلب . وتضيف فرجينيا ولف : « من كل صوب يقبل هذا الوابل الذى لا ينقطع من ذرات لا حصر لها . وإذ يسقط ، إذ يشكل ذاته ليكوّن هذا الأثنين أو هذا الثلاثاء ، فإن مركز الثقل يختلف عما كان عليه من قبل » .

ومكمن اختلاف ساروت عن الروائيين الذين سبقوها ، كفرجينيا ولف وجيمس جويس ، هو أنها تؤكد أن هذه المنطقة السابقة للكلمات ، والواقعة تحت السطح ، هى وحدها الحقيقة التى يمكن الركون إليها . وهى باعتبارها ابنة شرعية لما دعته « عصر الشك » ترفض الكثير مما كان يعد حقيقيا على المستوى العام . إنها تستجيب لحركات الفلسفة وعلم النفس واللغويات التى حطمت مقولات الإدراك الحسى السابقة ، وقضت على المفاهيم الثابتة للشخصية ، وزادت من الوعى باللغة وحضت على الانتباه إليها . إنها تستغنى عن الأبنية اللغوية والأدبية التقليدية إذ كانت تجسد أو تعكس اتجاهات ذهنية معدة سلفا أو سابقة التجهيز . كما ترفض التصورات التقليدية للشخصية والحبكة .



نيتشه

وهى تصطنع منهج التجربة والتجديد لا كطلاء خارجى يلائم البدع الجارية ، وإنما كوسيلة أساسية وضرورية للوصول إلى الحقيقة . تقول مينوج : « إن التقدم على طول خط مستقيم ، وهو ما نجده فى الرواية التقليدية ، لا يسمح بهذه المادة والطريقة الجديدتين ، دع عنك أن يولدهما » . فـ « الحبكة » التقليدية خليقة أن تحجر ازدهار درامات ما تحت السطح . ورسم الشخصية بالطرق التقليدية خليق أن يحجر تصوير الشخصيات لذاتها ، وتصوير شخصيات الآخرين ، على نحو مستمر يتسم بالصراع ، وهو ما تجلو ناتالى ساروت عنه النقاب ، تحت مستوى المحادثات » .

إن روايات ساروت كثيرا ما تشتمل على ضمائر شخصية لا نعرف لها كنهاً ، أكثر مما تشتمل على شخصيات تقليدية ، كما تشمل على نقلات بارعة فى وجهة النظر أكثر مما تشمل على تقدم يتخذ شكل خط مستقيم . وعلى ذلك فإنها تتطلب قراءة دقيقة متنبهة ، وهذا على وجه الدقة هو ما تقدمه مينوج لنا : دراسة حاذقة ، تتسم بالتمييز ، لنصوص خمس روايات .

● نيتشه والمأساة

ونتنقل إلى مجلة « أخبار الكتاب البريطانى » الصادرة فى شهر يوليو حيث نجد مقالة بقلم كرستوفر نوريس يعرض كاتبها كتابا جديدا عنوانه « نيتشة عن المأساة » من تأليف م . س . سيلك و ج . ب . سترن صدر عن مطبعة جامعة كمبردج .

يقول الكاتب : هذا الكتاب الذى اشترك فى تأليفه باحثان يقدم أوفى دراسة ظهرت حتى الآن لآراء نيتشه فى المأساة الاغريقية ودلالتها الحديثة . إن الأستاذ سترن معروف بأبحاثه عن الرومانسية الألمانية وما تفرع منها من أيديولوجيات .

والدكتور سيلك دارس كلاسيكى ذو اهتمامات بالبلاغة والأسلوب الأدبى . وقد عمدا معا إلى تتبع تلاقى الدوافع والخيوط التى وجدت تعبيرا عنها فى فلسفة نيتشه . وهما يركزان اهتمامهما على كتابه الباكر المسمى « مولد المأساة من روح الموسيقى » ، وهو كتاب ثوّر وعى موقف عصرنا الحديث من بلاد الإغريق وميراثها الثقافى . وفى الوقت ذاته يستمد الباحثان براهينهما من كتابات نيتشه اللاحقة لكى يبينا كيف نمت أفكاره وتطورت وتغيرت إلى درجة دحض ذاتها بعنف أحيانا .

وقد كانت أبرز تحولات الرأى فى حياه نيتشة هى التى تتمثل فى علاقته بالموسيقار فاجنر . ففى كتاب « مولد المأساة » حياه نيتشة باعتباره الروح المنقذة القادرة على رفع الثقافة الألمانية إلى منزلة المأساة اليونانية وما تتميز به من رفعة فقدناها طويلا . ويقدم الكتاب أدلة كثيرة على الدوافع وإساءات الفهم الجزئية الكامنة وراء جمع نيتشه ، بصورة غريبة ، بين المعرفة بالكلاسيات وتوقيره لفاجنر . وعلى حين يقدر سترن وسيلك عبقرية نيتشه المبتكرة ، يقفان على الحياد بما يكفى لأن يجعلهما يفطنان إلى نقطة العمياء ، وميله إلى إقامة مخططات فكرية كبيرة على أساس من بضع أفكار مستحوذة عليه .

وهما يبرزان ، بصورة خاصة ، إخفاقه فى أن يدرك الهوة الثقافية العميقة التى تفصل بين الموسيقى اليونانية القديمة ، ذات الربرتوار الهارمونى والآلاتى المحدود ، والموروث الألمانى الحديث الذى أفضى إلى ظهور فاجنر . كذلك يؤكد الطابع التأملى - والأسطورى أحيانا - لمحاولات فاجنر إعادة تخيل الخبرة الإغريقية الأساسية . ويتضمن هذا قراءة نقدية للاستعارات التى تنفخ الحياة فى كتاب « مولد المأساة » ، وكيف أنها تشكل نموذجا متداخلا يقرر منطقة - إلى حد كبير - رؤية نيتشه التاريخية . ومن هنا كانت نظرته إلى المأساة الاغريقية على انها توفيق بين مبدأين كبيرين متصارعين : فهناك - من ناحية - دافع « ديونيزى » إلى الطاقة والغريزة بلا حدود ، وهناك - من ناحية أخرى - رغبة « أبولونية » فى الوضوح والسكون والهدوء . ويبين سترن وسيلك ، على نحو بالغ الفاعلية ، كيف تتقاطع هذه الاستعارات وتتواشج إلى أن يلوح أن كلا منها يعتمد على الآخر ، على نحو لا مهرب منه .

وقد كان نيتشه ذاته بلاغيا ماكرا ، يدرك ازدواجات اللغة حتى وهو يستخدمها من أجل إقناع القارىء أو غوايته . ومن المزايا الكبرى لهذا الكتاب أنه يولى اهتماما وثيقا لاستراتيجيات نيتشه النصية ، بينما يوفى علمه الواسع ومنطقة المرتب حقهما .

د. ماهر شفيق فريد

● مائة عام على ميلاد شارلوك هولمز

قد يكون شىء عادى أن نحتفل باليوبيل الفضى والماسى أو الذهبى على ميلاد كاتب أو وفاته . أو على مناسبة أدبية هامة مثل انشاء أكاديمية أو بناء صرح ثقافى . ولكن العجيب فعلا هو أن يتم الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد شخصية أدبية خيالية هى المفتش البوليسى شرلوك هولمز . فعند مطالعة الصفحات الثقافية فى المجلات التى تصدر فى أغلب الدول الأوربية فسوف نجد انها افردت صفحات طويلة للاحتفال بشرلوك هولمز وليس بكونان دويل الذى ابتدعه . وقد جاء الاحتفال بهذا الأخير فى ثنايا الاحتفال بالمفتش السرى وليس العكس . فعندما جاءت الذكرى المئوية للكاتب نفسه لم يحظ سوى ببضع مقالات متناثرة نشرت فى كل مكان . لكن الذكرى المئوية لهولمز كانت أهم . لدرجة أن مجلة كاتران الأدبية . المعروفة بجديتها الشديدة - قد خصصت لهولمز عدداً خاصا . كما أفردت مجلة « لير » صفحات طويلة فى أحد أعدادها الأخيرة . . وفى كل الملاحق الأدبية أو أبواب الكتب الجديدة ستفاجىء أن صفحات عديدة قد أفردت للحديث عنه . . وستعرف أن عدد الأفلام التى تم انتاجها عن هذه الشخصية وحدها قد ارتفع عن اى عدد تم انتاجه عن أى شخصية أخرى مهما كان وزنها الثقافى أو السياسى أو التاريخى .

ورغم أن دويل هو أحد الكتاب الموقرين الذين حظوا بأهمية وسمعة طيبة على كل المستويات الا أن أيا من هذه الملفات لم يتناول حياته وأعماله المتنوعة الأخرى بعيداً عن الرواية البوليسية خاصة هذه الروايات التى كتبها عن هولمز وصديقه الدكتور واطسن . فقد كان دويل رجل عصره . لم يكن الكاتب الذى يجلس وراء مكتبة يتخيل أحداث لم تدور . بل هو الشاب الرياضى اليافع . أو العجوز الذى لا يكف عن البحث والصعود إلى الجبال . أو الأبحار من أجل صيد الحيتان . أو الذهاب إلى البورصة لحضور المضاربات المالية والمشاركة فيها . يجيد أكثر من لعبة رياضية . ويؤلف الأوبريتات ويكتب الرواية المسرحية . والدراسة التاريخية . والبحوث الطبية . كتب فى الخيال العلمى وسابق ابناء عصره مثل جول فيرن و هـ ج ويلز ومارك توين . كما كتب قصصا عن الرعب وأخرى عن القراصنة وثالثة حول المغامرات . .

ولد دويل واسمه الحقيقى ارثر اجناتوس (كونان) دويل - فى ٢٢ مايو عام ١٨٥٩ فى اسرة هاجرت من ايرلندا إلى المملكة المتحدة منذ القرن الرابع عشر . ظهرت موهبته وهو فى سن مبكر للغاية . حيث بدأ يراسل الصحف السيارة بمجموعة من القصص والروايات التى تنشر مسلسلة . التحق عام ١٨٧٦ بكلية الطب بأدنبره . والتى استفاد منها اشياء كثيرة كما يقول : « الأكثر أهمية . والأكثر جدية لكل الاشخاص هو أننى كان لى الحظ أن أتعرف فى ادنبره على جراح المستشفى الدكتور جوزيف بيل . وهو رجل أشبه بالنسر . ذو سلوك غريب . وله موهبة غريبة فى رصد تفاصيل

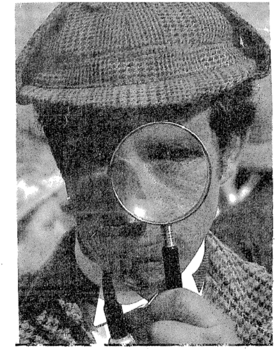
الأشياء من حوله . وليس ما يتعلق بالمرض فقط . ولكن لكل ما يحوطه » ومن هذا الرجل استمد كونان دويل أهم سمات شخصيته الشهيرة شرلوك هولمز .

أما المصدر الثانى الذى ألهمه هذه الشخصية فهى سلسلة من حكايات الأطفال كان دويل يكتبها فى فترة مبكرة من حياته حول « الكلب والذئب » . وكيف يتفن الكلب فى مطاردة الذئب للايقاع به مهما كانت درجة ذكائه . ومهما حاول الافلات من بين براثنه .

فى عام ١٨٨١ حصل دويل على شهادة الطب . وأقام فى لندن بشارع بيكر . فى المنزل رقم ٢٢١ . هذا البيت الذى أصبح محور أحداث أغلب روايات هولمز . وكى يؤكد على استقلالية فإنه خصص الجزء (ب) من المنزل لشرلوك هولمز وزميله الدكتور واطسن . والطريف أنه بالفعل فى هذا المنزل كان يسكن طبيب يحمل نفس الاسم وهو لا يختلف كثيرا عن الشخصية التى نجدها فى رواياته .

من هذا العالم القريب جدا من الكاتب . نسج كونان دويل روايته الأولى حول شخصية شرلوك هولمز التى كتبها فى عام ١٨٨٦ تحت عنوان « دراسة حمراء » لم يتمكن من نشرها الا فى ديسمبر من العام التالى . وجاءت أهمية هذه الرواية من خلال ذكاء البطل المنطقى والمقنع . وقدرته فى البحث عن خبايا الأحداث والتقاط خيط بسيط للغاية يمكن به أن يصل إلى أصل الجريمة . دون اللجوء إلى العنف أو المطاردات العنيفة التى اشتهرت فى روايات عن شخصية ارسين لوبين التى ابتدعها موريس لبلان . أوروكامبول بطل الكاتب الفرنسى بوانسون دى تريل . لذا جاء هولمز نموذجا حيا لهذا العصر الفيكتورى الذى ظهر فيه . ذلك الإنسان الدمث الاخلاق . البارد المشاعر . . الذى يمثل رجل لندن فى كل سلوكه اليومى . خاصة ملابسه : المعطف الثقيل والكوفيه . وغطاء الرأس . والغليون .

الطريف أن الرواية الثانية من روايات شرلوك هولمز لم تظهر الا بعد نشر الأولى بعدة سنوات ففى فبراير من عام ١٨٩٠ قدم دويل روايته الثانية تحت عنوان « الاربعة » . ثم تتابعت الروايات التى من أهمها « مذكرات شرلوك هولمز » ١٨٩٤ وفيها تحدث دويل قائلا : « لا أستطيع أن اجعله يعيش سنوات أخرى » . وبالفعل . فإن دويل آثر ان يميت بطله كى يضع حداً لمعاناته معه . .



الا أنه فى عام ١٨٩٧ أحب كونان دويل ـ وهو الرجل المتزوج منذ خمسة عشر عاما ـ فتاة صغيرة فى العشرين من عمرها ألهمته قصة حب رقيقة تقوم بين فتاة صغيرة والمفتش الانجليزى شرلوك هولمز لذا قرر دويل إعادة بطله إلى الحياة مرة أخرى . ومنحه فرصة المغامرة والحب والتقصى وراء الجرائم . تظهر فى ثلاث روايات فى عام ١٩٠٥ تحمل اسم « عودة شرلوك هولمز » . وعندما توفت زوجة الكاتب فى يوليو ١٩٠٦ اتيحيت له أن يتزوج من حبيبته الصغيرة التى طال انتظارها لهذه اللحظة . وقد ظلت زوجته الجديدة تلهمه أحداث رواياته الجديدة حتى عام ١٩١٧ حيث نشرت آخر رواية لهولمز فى الرواية رقم ٦٠ فى هذه السلسلة .

الطريف أن الناقد بول جوير يقول فى الملف الأدبى الذى خصصته جريدة « لوماتان » حول هولمز أن الاحتفال هذا العام بميلاد شرلوك هولمز ليس سوى احتفال مزيف ، ذلك لأن الكاتب قد قتل بطله فى عام ١٩٠٥ . وعليه فإنه يوجب الاحتفال بالعيد الحقيقى لميلاده فى عام ٢٠٠٤ وليس هذا العام .

بعد أن انتهى كونان دويل من رحلته مع هولمز آثر أن يقوم بالعديد من الرحلات عبر البلاد فسافر إلى الولايات المتحدة وكندا . وهولندا وبعض الدول الاسكندنافية . وكان ينتهز فرصة رحيله لحضور العديد من المؤتمرات السياسية أو ليقوم بصيد الحيتان هوايته المفضلة .

وقد كان ظهور هولمز باعثا للعديد من ادباء القرن العشرين أن يصنعوا شخصيات أدبية بوليسية على غرارة مثل شخصية المفتش بوارو بطل العديد من روايات أجاثا كريستى . والمفتش مارلو فى روايات رايموند شاندلر . وشخصية ريبلى فى روايات باترشيا هايسميث .

وفى عام ١٩٣٤ تكونت فى الولايات المتحدة جمعية تحمل اسم شرلوك هولمز ـ وليس كونان دويل ـ اجتمع اعضاؤها لأول مرة فى نيويورك كى يتبادلوا الأفكار حول الملابسات التى ذكرها الكاتب فى رواياته عن شرلوك هولمز . وقد تولت هذه الجمعية انشاء متحف خاص بالمفتش ضم العديد من الملابس التى من المفروض أن يرتديها . والغليون والكتب واشياء أخرى عديدة .

وفى الملفات الأدبية التى خصصت عن المفتش السرى كتب العديد من الأدباء قصائد شعرية وقصصا على شرفه ومن أهم ما نشر مقطوعة طويلة كتبها الشاعر والروائى الارجنتينى الراحل خورخه لويس بورخيس عام ١٩٨٥ (أى قبل رحيله بعام واحد) :

جاءنا من لندن فى مصابيح من ضباب
من لندن المعروفة باسم اميرة العواصم
لندن المعروفة . وليس لندن الغامضة
هادئة . لا تقارن بمشاعرنا المؤججة .
لن تستغرب . بعد أن تصيبك النشوة
فالقدر والمصادفة (وهما شىء واحد)
يتبادلان الانخاب على نفس المائدة
فيموت الشكل والصدى فى كل يوم
من يموت فى اليوم الأخير يصيبه النسيان
ما هو الهدف المنشود . هو أن نُنسى تماما
وقبل أن نموت نلعب مع الطين
بعض الوقت . ونحن نتساءل : نكون أولا نكون ◆

م . ق

الملحق الأدبى لجريدة لوماتان
يونية/١٩٨٧



عصفور من الشرق

رواية : توفيق الحكيم
عرض وتحليل : د. محمد أبو دومه

عصفور من الشرق

(وفرغ الفتى من تأمل النافوره فغادرها إلى جانب آخر من الميدان ، يقوم فيه تمثال الشاعر « دى موسيه » وهو يستوحى عروس الشعر . فوقف الفتى ينظر إليه وقد نُقش على قاعدته : « لا شىء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم ! » ثم تطلع إلى وجه الشاعر ، فألفى قطرات المطر تتساقط من عينيه كالعبرات ، فتحرك قلبه ، وسكت فمه ! .. ثم همس مردداً كالمخاطب نفسه :

لا شىء يجعلنا عظماء غيرُ ألم عظيم ! .. نعم !

ومرت فى رأس الفتى صورٌ من ماض بعيد .. ثم همس : حتى هنا أيضاً يعرفون هذا ؟ ! ... ثم غرق فى التفكير ..) ...

بهذه الفقرة التى جاءت فى الفصْل الأول من « عصفور من الشرق » للأستاذ توفيق الحكيم ، نستطيع أن نتلمس هدف الكاتب وما يريد أن يطرحه من قضايا تشغله وتسيطر عليه كما يُستشف منها أيضاً ملامح بطلها الرئيسى « محسن » الشاب المصرى أحد أبناء حى السيدة زينب بالقاهرة والذى جاء إلى باريس لدراسة الدكتوراة فى القانون حاملاً تحت ضلوعه كل طباع الشرق ... ، وصدى حضاراته التى جعلت منه الرجل المتشامخ المتشبث بالتقاليد التى ورثها ، والمتضخم برومانسيته الباحث عن الحلم الذى يجب أن يتمثل فى المجتمع الذى يَرْسمه فى مخيلته ككل .. ذلك المجتمع الذى لم يستطع أن يجده فى أوربا متمثلة فى العاصمة الفرنسية ... ، من خلال طرحه لعلاقة الصراع الأبدى بين الشرق والغرب ... ، والصراع الأزلى بعينه بين مفهوم الرجولة .. ومفهوم الأنوثة ... ، بين الرجعية الرأسمالية .. ومسيرة التقدم الاشتراكيه ، فأوروبا هى البنت الناكرة للجميل ، والمغرورة المتسلطه والذكية الانانيه فى آن واحد .. « لا تحسبى أنى حانق عليك ! .. على النقيض .. إن من حقك أن تضحَى الذى صنعتِ ؛ فالحياة عندك متاع ! .. وإنى أحب لك السرور من اعماق قلبى ، وإنى لست نادماً على ذلك القلب ، الذى قدمته اليك فى احترام فألقيت به فى المدفأه ... »

يحكى الكتاب باختصار ما حدث للشاب محسن الذى هبط فرنسا بثياب افرنجية ومشاعر مصرية .. ينبهر بالحضارة الغربية .. بكل ايجابياتها وسلبياتها انبهاراً لم ينسه ما نصب إليه نفسه منذ البداية ، وهو ، المقارنة بين مجتمعين متناقضين : المجتمع الوافد المتمثل فيه ، والمجتمع المعاش الذى وفد إليه ، بمنهج يمتزج فيه الوعى واللاوعى لتأتى الينا مواقفه الموعظيه ، من خلال علاقاته مع ما ورد فى الكتاب من اسماء لأشخاص ، بينهم من جمعه بهم مقر إقامته ، وبينهم من ألقت به المصادفة إليه ... ، كما يبدو ذلك فى تشريحه للحياة الأسرية ابان تلك الفترة فى فرنسا ، وعلاقتها بالمجتمع الذى تحياه ، ومواقفها من الوضع السياسى السائد ، متمثلة فى اسرة السيد اندريه ، أمه وأبوه وزوجته وابنه ، والمصادفة الموقوته أو الجاهزه فى صداقته بالرجل الروسى المصدور مسيو (إيفان) الذى انهمرت على لسانه آراء السيد محسن فى الماركسيه والفاشيه ، وعقده المقارنات بينها ، وبين الديانات الشرقيه ، والتى يخرج منها السيد محسن فائزا بفلسفته التى حملها من بلاده منذ كان طفلاً قصبياً فى حى السيدة زينب ؛ تقول أحد الحوارات على لسان

الروسي (ايفان) : — « - نعم . . أنا من العمال ومن الفقراء .. لكن لى من سوء الحظ رأس تفكر ؛ إنى أعرف وعود اديان « الغرب » الجديدة كلها . . . إن هى إلا تغرير بالعمال والفقراء . . . إن « الماركسية » و « الفاشسية » قد أخذتنا عن اديان « الشرق » طرقها وأساليبها ، وفهمتها جيداً . . أن كل خطة النبى هى استمالة الساخطين والمتذمرين والمُعْوزين ، وهم الكثرة الغالبة ! . . ذلك أن طبقة الراضين الموسرين ليست فى حاجة إلى أن تتبّع أحداً ! . . وهي مع ذلك قله نادره ، وسط خِضَمّ الدهماء ، ! . . . لقد أدرك ذلك جيداً أنبياء أوروبا فى العصر الحديث ودرسوا النبوة على أيدى الأساتذة الشرقيين ؛وجعلوا يتنافسون فى إرضاء هذه الكتل الآدميه بالوعود : وعود واقعة قريبة الأجل ، » . . إلى يختتم « ايفان » تحليله العقائدى مخاطباً « محسن » « — آه . . معذرة . . معذرة . . إنك مؤمن ! ما أسعدك انت . . وما أحسن حظك »

ويموت ايفان الغريب على أثر تمكن داء الرئة منه فى القسم الخاص به من الكتاب وفى عينه بريق الحلم الجميل لرؤية الشرق الذى كان يعتقد أنه نبع الحياة الرائق . .

وكما قدّم لنا المؤلف رؤيته لحياة باريس الاجتماعية والسياسية ، رسم لوحة رائعة للثقافة والفنون .فى باريس عاصمة الكون الجميلة وذخرت اللوحه بكل اسماء المؤلفين الموسيقيين ومؤلفاتهم ، التى حلل أغلبها فى كثير من السطور بالاضافة إلى عناوين الأوبرا ، والمسرحيات ، والكتب الروائية ومترجمات من الشعر الفرنسى ، والشرقى ، . وهذا الجزء التثقيفى من أجود ما اشتمل عليه الكتاب . . ، أما حين يأخذنا محسن ابن السيدة زينب إلى تجربته العاطفية مع فتاة شباك تذاكر دار الأوبرا ، التى ظل أياماً طوالا يجلس على المقهى المقابل لمكان عملها . . ، ثم تتدرج جرأته فيلقى عليها التحيه وينصرف ، . . ويتبعها بعد ذلك اثناء عودتها إلى مسكنها – فى المترو – ، ويشتد به الجوى بعد ذلك . . فيسترشد بنصائح صديقه أندريه وزوجته . . ، إلى أن يستقر رأيه على الانتقال حين تسكن . . ، فيستأجر غرفة تعلو غرفتها ، ويحلو له الانتظار حتى ساعة متأخرة من الليل ، ليسمع وقع خطواتها [التى يعرفها من بين جميع الخطا] كما يقول . . ، وتتفاقم أزمته التى حالت دونه والمذاكره . . فيهتدى أخيراً إلى حيلة يحدثها بها ، وهى : شرائه لببغاء اسماها باسمه وعلمها لعدة أيام انه متى سمعت كلمه محسن تجيب على الفور « أحبك . . أحبك » . . ، وعن طريق النافذة أنزل قفص الببغاء . . وبدأ التعارف الذى لم يستمر أكثر من اسبوعين انتهت بانتهائها تجربة الفتى الشرقى فى الحب ، والتى حاول من خلال عرضها ، أن يجتر حبه المصرى وما بينه وبين هذا الحب الباريسي من تنافر . . اجتهد المؤلف كثيراً أن ينقلنا معه إلى القاهره . . ، إلى حبها اللصيق بقلبه ولعله كان يقصد من ذلك التمهيد إلى الرجوع الأحمد . . ، وبالرغم من احساسنا بأن هذه القصة ؛ قصة الحب بينه وبين الباريسيه (سوزى ديبون) قصة مفتعله ، وما حدث بها محض خيال مهما بلغ الشرقى (محسن) من السذاجه ، إلا أن الاستاذ الحكيم قدّم لنا شريحة من مجتمع مغاير ليؤكد لنا فكرته التى بنى عليها كتابه وهو الانتماء الكلى إلى الوطن الذى حمله بداخله اثناء غربته وما انسلخ عنه لحظه عقيدة ، أو مجتمعاً . ولعل ذلك هو الذى جعل الكتاب يخرج من دائرة القص والرواية بالمعنى الحقيقى للقصه أو الروايه إلى نوع من الترجمة الذاتية التى غرقت فى الرومانسيه بغض النظر عن فقرها الوعظيه والخطابيه

أعود فأقول إن عمل الاستاذ الحكيم برغم ما فيه من هنات تخرج بـ (عصفور من الشرق) من مفهوم الروايه الجادة وإن دار فيها الصراع كسائر الروايات الجادة . .ودون وضعنا لها مقارنة بما كتب حول تجارب الاغتراب الشرقى فى الغرب . . أو الصراع بين الشرق والغرب . تأتى من الاعمال الرياديه التى لها ايجابياتها وسلبياتها . .

بقى أن أضيف أن كتاب عصفور من الشرق الذى ضم عشرين فصلاً جاء إهداؤه فى لعبارة التى تقول :

(إلى حاميتى الطاهره لسيدة) زينب مؤكداً بذرة لصراع التى حملها العصفور معه يمة لا يستطيع التخلى عنها دونها يفقد كل توازنه .

فى أعدادنا القادمة :

- المستقبلية
- ملاحظات حول فن الشعر
- تفسير الابداعية
- اعترفات القديس أوغسطين
- الحضارة الاسلامية
- ابن مامية الرومى
- التجريبية فى الفلسفة
- اخناتون
- ماياكوفسكى
- ذو القرنين : الوهم والاسطورة
- ديكارت والفكر العربى المعاصر
- عروبة شكسبير

« القاهرة »

صوت القاهرة الثقافى

أعدادها دائما متميزة

عودة الروح
رواية : توفيق الحكيم

الريادة وتفجر الشعور بالقومية
نقد وتحليل : شمس الدين موسى

« انهض ! . . . انهض
يا أوزوريس
أنا ولدك « حوريس »
جئت أعيد إليك الحياة
لم يزل لك قلبك الحقيقى
قلبك الماضى . . . . . »

« كتاب الموتى »

ليس غريبا أن يستهل أديبنا الكبير توفيق الحكيم ـ الذى رحل أخيراً روايته الرائدة عودة الروح بتلك العبارات القصيرة المأخوذة من كتاب الموتى ، الذى يشمل عدة دعوات وتراتيل دينية كانت معروفة عند قدماء المصريين . . . . فهى عبارات تحمل فى مضمونها ومعانيها الفكرة الأساسية التى دفعت الحكيم لكتابة رواية « عودة الروح » عام ١٩٢٧ ، والتى نشرها لأول مرة عام ١٩٣٣ ، فانتزعت حظها الكامل من الشهرة والانتشار كعمل من الأعمال الروائية الرائدة .

وإذا جاز لنا أن نتناول تلك الرواية بالنقد والتحليل بعد تلك الحقبة الطويلة منذ قام الكاتب بكتابتها إبان كان فى باريس ينهل من مناهل الحضارة والثقافة الأوربية ـ فإننا لابد أن نتجاوز عن الكثير من المآخذ التى برزت فى بناء الرواية على الرغم من طولها . ولقد كتب توفيق الحكيم « رواية عودة الروح » متأثراً بجميع التفاصيل والمفردات المصاحبة لجيله ، الذى وعى وشارك فى أحداث ثورة ١٩١٩ ، وهى الثورة الكبرى التى تجمع خلالها الشعب المصرى بجميع طوائفه وفئاته وطبقاته ، حول أهداف محددة تعمل على انتزاع حرية مصر والمصريين من المحتل الأجنبى ، مما أثر على بزوغ الروح القومية المصرية التى تجلت فى مواقف عديدة وأكدت على حتمية انتصار المصريين فى معركة نيل حقوقهم السياسية ، ومن هنا كانت الرواية التى أسماها توفيق الحكيم « عودة الروح » تمثل تلك الروح التى بدأت تعود ، روح النهضة وروح التقدم ، وروح الاستمرار فى الكفاح حتى الحصول على الاستقلال . . . بعد أن كان البعض يظن أن المصريين لا يمكنهم أبداً الخروج من تلك الدائرة الجهنمية التى أوقعتهم فى التأخر والخضوع الكامل للاحتلال والاستعمار . كما أن تسمية « عودة الروح » ذاتها تحمل أكثر من دلالة فضلاً عن دلالتها السياسية التى ترتبط بأحداث ثورة ١٩١٩ وما سبقها وما تبعها من سنوات . إنها دلالة تاريخية ترتبط بالديانة الفرعونية القديمة ، التى اختفت تحت أكداس الأحداث التى تراكمت على ضمير الإنسان المصرى ، فهى روح البعث والعودة بعد الموت : فلابد للروح أن تعود إلى الجسد ثانية بعد أن انفصلت عنه بالموت فالروح عندما توجد لا تفنى أو تزول حتى لو تركت الجسد عند الموت ، فهى لن تتركه إلى الأبد . بل سرعان ما ستعود إليه ثانية . ومن هنا كان الجميع يتبارى فى بناء المقابر الضخمة ـ الأهرامات ـ بلا سخط أو تمرد . وكما يقول الناقد رجاء النقاش فى دراسته عن عودة الروح التى نشرت فى كتابه أدباء معاصرون ـ ١٩٦٨ :

« . . . . بل إن قصة الحضارة المصرية فى مختلف المراحل هى قصة الاحتمال والصبر والارتباط بالأرض فى ظروف الجدب والرخاء على السواء وفى المصريين أيضاً قدرة كبيرة على أن يقدموا للحضارة الإنسانية أشياء كثيرة إذا ما حاولوا أن يتخلصوا من الانقسامات العارضة فى حياتهم وتوحدوا مثل النيل نفسه ، ثم انطلقوا نحو غاية محدودة واضحة أمامهم يتفقون عليها جميعاً . . . »

فالكل فى واحد من أجل تحقيق تلك الفكرة التى كانت جزءاً من العقيدة الدينية عند المصريين ، وذلك قبل ظهور الأديان السماوية الثلاثة ، وهو ما يحاول الحكيم إبرازه وتأكيد ضرورته كأهم قيمة مؤثرة من القيم التى تأسست عليها الحضارة المصرية ، والروح المصرية . ولقد اختار الحكيم « مسيوفوكيه » ليحمل أفكاره ، وهو عالم الآثار الفرنسى الذى لبى دعوة والدمحسن ـ بطل الرواية ـ مع مستر بلاك المفتش الانجليزى ، حتى يتناولا الغذاء فى عزبتهم بدمنهور . . . فيقول الحكيم فى الجزء الثانى على لسان مسيوفوكيه الذى يدور بينه وبين بلاك الإنجليزى الحوار التالى :

« قال الإنجليزى لرفيقه :
ـ لا أرى إلا أسرابا من ذوى الجلاليب الزرقاء !!
فنظر الفرنسى إلى الفلاحين ثم قال معجباً
ـ ما أجمل أرديتهم . . ما أجمل ذوقهم . . لون لباسهم لكون سمائهم .
فارتسمت على فم الإنجليزى ابتسامة تهكم ، وقال :
ـ انك تبالغ إذ تحسب لهؤلاء الجهلاء ذوقاً
فأجاب عالم الآثار الفرنسى بإيمان وقوة :
ـ جهلاء . . إن هؤلاء الجهلاء يا مستر بلاك أعلم منا !
فضحك الانجليزى ، وقال أيضاً فى تهكم .
ـ لأنهم ينامون مع البهائم فى حجرة واحدة .
فأجاب الفرنسى بجد
ـ نعم والأخص لأنهم ينامون مع البهائم فى قاعة واحدة .

ثم يقول الفرنسى :
ـ أنها حقيقة تجهلها أوربا للأسف . . نعم إن هذا الشعب الذى تحسبه جاهلاً ليعلم أشياء كثيرة لكنه يعلمها بقلبه لا بعقله ! . . إن الحكمة العليا فى دمه ولا يعلم ! . . والقوة فى نفسه ولا يعلم . هذا الشعب قديم . جىء بفلاح من هؤلاء واخرج قلبه تجد فيه رواسب عشرة آلاف سنة من تجاريب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدرى . [نعم هو يجهل ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجة تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجاريب ، فتسعفه وهو لا يعلم من أين جاءته ، هذا ما يفسر لنا نحن الأوربيين تلك اللحظات من التاريخ التى نرى فيها مصر تطفر طفرة مدهشة فى قليل من الوقت ، وتأتى بأعمال عجاب فى طرفة عين . . . »

ولعلنا نلاحظ فى العبارة الأخيرة أثار ثورة ١٩١٩ التى ـ كما يقال ـ فاجأت الجميع ـ أعمال عجاب فى طرفة عين ـ فعودة الروح هى رواية ثورة ١٩١٩ بكل أحلامها الزاهية الجميلة فى الخروج من ربقة الاستعمار ، وإن كان الحكيم قد أتى بتلك الأفكار على لسان مسيوفوكيه عالم الآثار الفرنسى ، فذلك يرجع إلى ثقافته الفرنسية من ناحية ، وإلى أن انجلترا هى الدولة المحتلة والمستعمرة لمصر من ناحية ثانية ، ولا يمكن أن يكون مقبولاً فى ذلك الوقت أن يأتى هذا الدفاع عن مصر على لسان انجليزى ، لأن الانجليزى يستدعى عند المصرى كل ما يعنيه الاحتلال من فقد للحرية ، واستعمار ، وتحكم وتبعية . . . . . الخ ولا عجب أن يقول ذلك عالم آثار لأنه يعلم الكثير ويصحح كل يجهله الانجليز عن ذلك الشعب .

ومن المعروف أن المثقفين المصريين فى تلك الفترة كانوا ينقسمون إلى قسمين أحدهما نال تعليمه وثقافته من خلال الثقافة واللغة الفرنسية والقسم الثانى نال ثقافته وتعليمه من خلال الثقافة واللغة الانجليزية وفرنسا وانجلترا فى ذلك الوقت كانتا تتربعان على قمة دول الاستعمار بعد انتصارهما على ألمانيا وتركيا فى الحرب العالمية الأولى . وتوفيق الحكيم ـ كما هو معروف ممن نالوا ثقافتهم الغربية والإنسانية عن طريق الثقافة الفرنسية .

ولعلنا نرى فى أحداث الرواية ملامح عديدة للروح الرومانسى التى سادت الروايات والقصص المصرية منذ بداياتها . فالحب فيها حالم وجميل ولا يتوانى الكاتب أن يصف محاسن الحبيبة والحالة المرضية التى أصابت محسن عندما شعر بانفضاض « سنية » عنه ، وهى التى تجاوبت معه قبل سفره ، مما جعله يصاب بالهزال والمرض ، وليس هو فقط بل هو وعبده وسليم الذين جذبهم جمال « سنية » وحسنها .

ولقد كان الكاتب يعمل على تجسيد فكرة الكل فى واحد من خلال تصويره لتلك التفاصيل فى حياة أبطاله فكلهم يعشقون سنية ويندمجون فى حضورها المادى الذى يشعرون به ، بل أنهم يندمجون أثناء الحديث عنها ورواية أى شىء عنها ، بل إنهم يحسون بها حتى لو لم يتحدث أى واحد منهم عنها . فهم يفهمون بعضهم البعض ولا يستنكرون شعورهم نحوها وإن أخفوه فى صدورهم وخاصة « محسن » أصغرهم عمراً الذى كان أكثر عشقاً وحباً لسنية ، مما جعلهم يختارونه ليمثلهم عندها ، وحتى يحمل مشاعرهم نحوها ، وهى المشاعر التى كتموها بعد صدام أختهم « زنوبة » بها . ومن ثم دفعوه لكى يزورها بعد أن أصبح مرضه الدائم وهزاله شيئاً لا يمكن تجاهله . وسرعان ما يذهب محسن لزيارة سنية محاولاً إعادة ما كان بينهم ، وكانوا هم الكل ، وهو واحد ، أو هم الكل وهى الواحد الذى يعشقونه ، وليس هم فقط بل يشاركهم فى حبها ـ أيضاً ـ ذلك الفتى الجميل ـ مصطفى راجى ـ الذى كان أصلح منهم فى التقرب منها ، ولذا تقدم اليها ، وأعلن لها عن حبه ، ومن ثم قرر أن يتزوجها .

وعندما يفشل الحب يعيد الحكيم تحقيق فكرته مرة ثانية أثناء اشتراك الجميع فى احداث الثورة من خلال اندماج « الكل فى واحد » والكل هنا هم « محسن » وأعمامه « سليم ، وعبده ، وحنفى » بالإضافة إلى خادمهم مبروك ، والواحد هنا يتحول فى تشكله الجديد إلى قيمة ومعنى . ورمز . . . . هو الثورة الوطنية ضد الانجليز عام ١٩١٩ حيث تضبط المنشورات لديهم فى البيت فيقبضون على الجميع ويقول المؤلف على لسان طبيب السجن الذى يدخل عليهم بعد نقلهم من السجن إلى المستشفى نتيجة لنجاح وساطة والد « محسن » لدى المفتش الانجليزى :

« ودخل عليهم الطبيب العنبر ، فوقع نظره على أفراد الشعب ـ كان الحكيم فى الرواية يسميهم الشعب ـ راقدين الواحد تلو الآخر ! . .

وفيما بين رؤية الطبيب لهم ـ إذا هو يذكرهم ، ويذكر عنبر منزلهم فوقف دهشاً لحظة . . ثم صاح مبتسماً .

ـ هو انتم . . . وبرده هنا كمان جنب بعضكم البعض ؟ الواحد جنب أخوه ؟!!»

وهكذا نرى أن الحكيم يقيم رواية عودة الروح على فكرة أساسية واحدة ، وهى فكرة مصرية صرف ، فكرة التوحد وراء الهدف مما يحقق فكرة « الكل فى واحد » التى أدت إلى بناء وتشييد صرح الحضارة الفرعونية ، وها هو مع المصريين جميعاً يرون ذلك الصرح متجسداً فى أحداث ثورة ١٩١٩ . ويمكننا أن نرى توفيق الحكيم « كواحد من ابناء الثورة المشاركين بجهوده فيها ، ولقد كانت أول مسرحية كتبها الحكيم مستوحاة من تلك الأحداث ومعايشة لها بعنوان الضيف الثقيل » . والضيف فى المسرحية يرمز إلى الاستعمار الانجليزى الذى جاء إلى مصر كضيف وبمرور الوقت تحول إلى ضيف ثقيل . كما قام الحكيم بتأليف عدد من الأناشيد الوطنية التى رددها الناس أثناء مسيرتهم وتجمعاتهم تعبيراً عن روح الثورة التى تأججت وتركزت حول تأييد الزعيم سعد زغلول أثناء مطالبته بالاستقلال وجلاء الانجليز عن مصر .

وإذا جاز لنا أن نناقش رواية « عودة الروح » مناقشة فنية من حيث التكنيك والبناء ، وارتباط الأحداث والشخصيات ببعضها البعض فإن المتأمل فى رواية « عودة الروح » لابد سيجد الكثير من الهنات الفنية التى تؤخذ على الرواية فهى رواية تقوم على أساس فكرة مجردة حاول الحكيم تحقيقها من خلال القصيدة التى يلاحظها المتأمل طوال مطالعته للرواية فهى رواية الفكرة أو الرواية التى يستخدم الكاتب جميع تفاصيلها لتوصيل تلك الفكرة ، ولا غرو فى ذلك فزمن كتابة الرواية عام ١٩٢٧ حيث كان الناس لا يزالون يعيشون فى ذكريات ١٩١٩ التى لم تنس بعد ، وكانوا متأثرين بما جرى فى ذلك الوقت .

بالإضافة إلى كثرة المشاهد والتفصيلات التى نحس بها فى الرواية طويلة أكثر مما ينبغى . فضلا عن وجود انفصال شبه كامل بين أجزاء الرواية والجزء الذى أوجد فيه المؤلف « مستر فوكيه » عالم الآثار الفرنسى و« مستر بلاك » المفتش الانجليزى ، فنجده منفصلاً تماماً عن الحكاية الرئيسية فى الرواية ، ولقد احضرهما الكاتب كى يلقى على لسان الفرنسى آراءه فى تاريخ مصر والشعب المصرى .

وانى أرى أن « رواية عودة الروح » تمثل مع كل من كتاب « سجن العمر ، وزهر العمر » نوعاً من السيرة الذاتية الخاصة جداً على الرغم من أنها فى عودة الروح اتخذت شكل الرواية من خلال سرد الكثير من التفاصيل عن حياة « محسن » بطل الرواية وبمقارنة تلك التفاصيل بحياة المؤلف فإننا نجد أنها ذاتها تفاصيل حياة الحكيم ، واختيار اسم محسن ذاته بطلاً لعودة الروح ، كان هو نفس الاختيار لاسم « محسن » بطلاً « لعصفور من الشرق » فى مرحلة تالية . ولهذا فمحسن بطل عودة الروح هو ذاته محسن بطل عصفور من الشرق ، وهو ذاته أيضاً توفيق الحكيم ، الذى كان والده مصرياً وينتمى إلى الفلاحين ، بينما أمه تنتمى إلى الأصول التركية التى امتزجت بالأصول المصرية واندمجت فيها ، مما جعل الحكيم يعيش تلك التناقضات بين مزاجى الأب والأم ، ولكنه انتمى فى النهاية إلى الأب المصرى المرتبط جذوره بالفلاحين مما جعله يؤكد على ذلك جيداً فى الحوار الذى أورده فى الرواية .

ثمة ملاحظة هامة لابد أن يلاحظها قارىء رواية عودة الروح كرواية رائدة . إذ من الممكن أن نرى فى عودة الروح رواية رومانسية مثلها مثل رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل التى اعتبرها النقاد أول رواية مصرية وهى رواية رائدة أيضاً ، فعلى الرغم من الأبعاد الفكرية التى تتميز بها رواية الحكيم عن رواية هيكل ـ إلا أننا نرى أن القصة التى تأسست عليها رواية عودة الروح لا تخرج عن كونها قصة رومانسية ، وأبطالها رومانسيون ، والحب الذى صوره الحكيم كان حباً رومانسياً بكل ملامحه .

وفى النهاية ـ فإننا نرى أن رواية عودة الروح ، وعلى الرغم مما بها من أوجه قصور يمكن أن تكون محلاً للنقد من الناحية الفنية والتكنيكية إلا أنها كانت كعمل كامل متكامل رواية مصرية مشحونة بالهموم المصرية فى مرحلة ما من مراحل تطور الشعب المصرى التاريخية ، كتبت كى تعبر عن الوجدان المصرى المثقف الذى يبحث عن جذوره ، ويؤكد على ملامح قوميته المصرية المتميزة .

القصص الدينى فى مسرح الحكيم

كتاب : د. ابراهيم درديرى

عرض ومناقشة : عبد المجيد شكرى

كان توفيق الحكيم وأعماله مصدرا خصبا للدراسات والابحاث كرائد عملاق للحركة المسرحية والأدبية فى مصر وعالمنا العربى ، وسيظل توفيق الحكيم وأعماله لأجيال عديدة قادمة محتفظا بتلك المكانة العالمية التى يدور حولها المزيد من الدراسات والأبحاث ولهذا لم يكن بغريب أن يخصص باحث مدقق هو الأستاذ الدكتور ابراهيم درديرى دراسة جادة تناول فيها جانبا من جوانب ابداعات توفيق الحكيم وهو الجانب الدينى فى مسرحه ، وجعل لتلك الدراسة عنوان « القصص الدينى فى مسرح الحكيم » وهو جانب تناوله العديد من الدارسين والباحثين فى الرسائل الجامعية والأبحاث الأكاديمية فى جامعات العالم العربى وفيما صدر من كتب ومقالات ودراسات على ذات المستوى ، وسيظل هذا الجانب أيضا بحاجة الى المزيد من البحث والدراسة والتأصيل فإبداعات الحكيم بمختلف صورها لم تكن بعيدة عن الفكر الدينى والاتجاه الاخلاقى ، فقد عاش طوال حياته وحتى اخر لحظة كان بمقدوره فيها أن يمسك بالقلم وثيق الأرتباط بالدين والأخلاق فى كافة أعماله ، فهو لم يخرج عن ذلك الاتجاه بل نستطيع القول أنه لم ينفصل عن تراثنا العربى الاسلامى ، نجد ذلك فى أعماله المسرحية ذات الاصل الفرعونى مثل « ايزيس » حين قام بتنقية الأسطورة من الخوارق ، ونجد ذلك فى مسرحية « أوديب ملكا » التى جعل دور الآلهة فيها يتضاءل تماما إذ جعل مأساة أوديب نتيجة لدسائس ومؤامرات البشر ولادخل للآلهة فى ذلك ، وهو عندما يحتفظ بالخطوط العريضة لمصادر أعماله الأسطورية أو التاريخية لايبرز مطلقا ما يتناقض مع الفكر الاسلامى أو النزعة الأخلاقية .... بل نحن نجده وثيق الصلة بالتراث وهو يناقش مختلف القضايا الذهنية التى تشغله .. هكذا نجده مع شهرزاد . وهكذا نجده فى السلطان الحائر .. وهكذا نجده فى « سليمان الحكيم » ونجده أيضا بصوره أعم واشمل فى رائعته الكبرى « أهل الكهف » ، وهو كصاحب فكر مستنير كان عليه دائما أن يقول شيئا .. أن يدعو الى الفعل .. إلى كشف الحقيقة .. هكذا وجدناه فى مسرحه الاجتماعى أو مسرح المجتمع أو فيما تناوله من موضوعات سياسية أو ذهنية .

وقد كان لإختيار الدكتور ابراهيم درديرى لموضوع القصص الدينى فى مسرح الحكيم اختياراً موفقا إذا يعتبر اضافة متميزه لجملة الدراسات التى تتناول ذات الموضوع وكان لإختياره العمل الموسوعى الكبير « محمد » أحد موضوعين أساسيين للدراسة . وثانيهما مسرحية « أهل الكهف » ، كان اختيارا موفقا أيضا استطاع من خلاله القاء المزيد من الضوء على هذا الجانب من ابداع توفيق الحكيم .

المقدمة

بدأ الدكتور ابراهيم درديرى كتابه بمقدمة تحدث فيها بتركيز غير مخل عما أسماه بالادب الدرامى فى تطور آداب الامم وأنه لم يكن لهذا الأدب دوره فى أدبنا الحديث . وأن توفيق الحكيم عندما تفنن بالدراما الفكرية أتيحت للأدب الدرامى فرصة لينهض بأدبنا الحديث ويطوره ، لكنها فى رأيه تجربة تتطلب التنمية .

والباحث يؤمن بأن رسم مستقبل فن من الفنون رهن بإعادة النظر فى ماضيه لتحديد سماته واستخلاص وجوه الفائدة منه ولهذا كان اختياره لتجربة توفيق الحكيم فى كتابه المسرحية ذات الأساس الاسلامى ، والذى تأثر فى ذات الوقت بالفكر العالمى بهدف تغير الحياة وكشف حقائقها ، ولهذا كان اختياره لموضوع القصص الدينى فى مسرح الحكيم ، كما يدافع الباحث فى مقدمته عن الرأى الذى يقول :إن المكان الطبيعى للعمل المسرحى ليس بالضرورة التشخيص والتمثيل على المسرح المادى فإن جوهر الدراما يتمثل فى تحقيق المقومات الفنية سواء صلحت المسرحية للتمثيل أم للقراءة فحسب .

وهو يدافع عن رأى الحكيم فى هذا المجال وينفى عنه صفة أدب البرج العاجى ، فإن مسرح الحكيم الذهنى بعامة ، والمستمد من القصص الدينى بخاصة إنما يصدر عن شعار « الفن للمجتمع » لا الفن للفن . وأن أدب الحكيم المسرحى يدعو إلى تحقيق صفاء الفكر ونقاء الخلق وأنه أدب يشيع فيه الحس الدينى والقيم الروحية وهو يرى أن توفيق الحكيم قد وفق فى تجربته لسببين :

الأول : أنه عالج بعضا من قصص التنزيل بما يتفق وجلال هذا القصص وطبيعته الفريده وأنه استعار من القصص القرانى الفكرة الجذرية لعمله أو الغرض الأولى ، ثم راح ينسج السياق والأحداث والحركة والشخصيات ويصوغ الصراع العقلى مستأنسا بمصادر دينية أو تاريخية تناولت الموضوع الذى يعالجه حينا ويستعين بخياله حينا اخر ، والثانى أنه اتبع منهجا متميزا بالنسبة لمعالجة السيرة النبوية فى القالب الفنى إذ قصر جهده على الأنتقاء والاختيار لأجزاء عمله بحيث يساير حقائق التاريخ كما وردت فى الأسانيد الصحاح والمراجع المعتمدة أولا ثم يبرز الخط الدرامى بعد ذلك .

هذا وقد عالج الدكتور ابراهيم درديرى موضوعه « القصص الدينى فى مسرح الحكيم » فى أربعة فصول ، الاول منها تحدث فيها عن العلاقة بين الاسلام والمسرح ويخلص فيها إلى أن الدين لم يمنع المسرح وأدبه قديما لأنه لم يمنع حديثا ولايقال عقلا أن الدين يغير موقفه من الأشياء على مر الزمن ، كما لايقال أننا غيرنا موقفنا من الدين فقد اختفى المسرح قديما فلم تعرف الحضارة العربية الأولى ولا المترجم أدب التمثيل فى صورته اليونانية ، ووجد المسرح أمام الحضارة العربية الحديثة والمترجم الحديث فنقل وانتشر وقامت الحياة الفنية والفكر الدرامى .

تناول المؤلف الدكتور ابراهيم درديرى مسرحية « أهل الكهف » التى ظهرت ككتاب مطبوع للقراءة سنة ١٩٣٣ فى الفصل الثانى من كتابه ، وهى واحدة من أبرز أعمال توفيق الحكيم بل هى العمل المسرحى الذى منح الحكيم الشهرة والذيوع وحظيت باهتمام كبير على المستوى الجماهيرى ، والمستوى الفكرى والنقدى سواء بسواء ، فالمسرحية لها أساسها الدينى فقد وردت قصة أصحاب الكهف فى القرآن الكريم فى سورة الكهف التى جاءت فى ثمانى عشرة آية ويقول توفيق الحكيم نفسه عن مسرحيته إن ما فعله هو مجرد تحوير فنى لهذه الآيات القرآنية .

وفى هذا الفصل من الكتاب يتحدث الدكتور ابراهيم درديرى تفصيلا عن مسرحية أهل الكهف ، المصدر ، ثم يقدم ملخصا وافيا لكل فصل من فصولها الأربعة وتحليلا لشخوصها والحركة المسرحية ومنحنى الصراع فيها كما تحدث عن الحوار وأخيرا عرض لأراء عدد من النقاد وأوجه الاتفاق والاختلاف بينهم حول المسرحية ، ويخلص الى القول بان « مسرحية أهل الكهف تمثل معلما بارزا فى فن توفيق الحكيم وفى تطور المسرح المصرى لأن عناصرها مكتملة ، وشخصياتها حيوية باقية على الزمن وهذه الشخصيات تحيا فى أذهاننا كما تحيا الشخصيات الاسطورية التى تستهوى الناس فى كل آن ومكان لأنها تنتظم ملامح انسانية عامة ، وتستوعب قضايا كبرى يضطرب الناس لها فى كل عصر وأمه ثم ان صياغتها قامت على هندسة الحوار وحلت الفكرة محل المواقف والشخوص واستطاع المؤلف أن يطوع المادة النقدية بطاقتها المحدودة للافكار والرغبات ومظاهر السلوك على تداخلها وتنوعها بل وتناقضها أيضا ، فلا غرابة إذن أن تكون المسرحية بالنسبة لمؤلفها وبالنسبة لتاريخ هذا الجنس المسرحى معلما بارزا من معالم التطور الفنى ولاغرابة كذلك فى أن يقبل الغرب على ترجمتها إلى لغات مختلفة وأن تشخص على المسارح الأجنبية وأن يكرم الحكيم بأنواط الشرف كشاعر مسرحى عقلانى .

ويورد المؤلف بالإضافة إلى آراء النقاد والأدباء رأى توفيق الحكيم نفسه وتفسيره لمشكلة الزمن فى مسرحيته فهو يقول : « اختلف النقاد ولا يزالون حول موقفى من الزمن وقد عالجت هذه الفكرة فى أكثر من مسرحية بعد أهل الكهف لأن المقصود هو ماذا يحدث لو عاد الشباب لشيخ أو كهل وعاش فى عصر غير عصره ؟ إلا أننى فى أهل الكهف عالجت هذه المشكلة عن طريق الحوار الفلسفى والرمز وأظن أن الخلاف تركز حول الأسباب التى



توفيق الحكيم
للفنان سيف وانلى

جعلتنى أدفن « بريسكا » حيه مع حبيبها « مشيلينيا » بعد أن استحال استمرار هذا الحب على الأرض . . مستحيل لأنه ضد سنة الحياة والتطور والجديد يلفظ القديم فإذا أحبت « بريسكا » مشيلينيا » بعد شك وتردد ، فمعنى ذلك أن جديداً يريد عناق قديم وفى هذا تناقض ظاهر لأن الماضى لا يمكن أن يعيش كله فى الحاضر دون أن يخنق أحدهما الآخر » .

هذا ويبرز الباحث الدكتور ابراهيم درديرى رأى الدكتور لويس عوض فى مسرحية أهل الكهف والذى يرى « انها مسرحية سياسية رمزية معاصرة اتخذت من أشخاص دقيانوس ومشيلينيا ويمليخا ومرنوش وبريسكا أقنعة تحكى قصتنا نحن المصريين ونومتنا فى كهف العصور الوسطى أربعة قرون تحت الأتراك العثمانيين ثم يقظتنا الحديثة المفاجئة لنجد أنفسنا فى عصر غير العصر ولنكتشف أن كل ما نحمله من عمله قديم غير متداول لا يشترى به زاد ولا يقتنى به عتاد ولا يقام به عماد » .

لكن الدكتور إبراهيم درديرى يدافع عن الحكيم ويرد على الدكتور لويس عوض الذى اتهم الحكيم بأنه دعا الناس إلى الرفض لهم ماذا يرفضون لكنه لم لكنه لم يبين لهم بماذا يؤمنون فينفى الدكتور درديرى عن الحكيم تهمة السلبية ويقول :

ـ يكفى كاتب الدراما أن يسهم فى رفض الواقع لنفهم أننا يجب أن نتغير ونتطور .

● محمد ●

أما الفصل الثالث من الكتاب فيتناول عمل توفيق الحكيم الموسوعى « *محمد* » الذى نشر عام ١٩٣٦ والذى تناول فيه سيرة النبى صلى الله عليه وسلم وقد جاء العمل *خاليا تماما* من أى قاعدة من قواعد الدراما ، فهو غير *قابل للتمثيل على خشبة* المسرح بالرغم من أن الحكيم قسم عمله إلى عدد من الفصول والمناظر ، فالكتاب مقسم إلى ثلاثة فصول وخاتمة وعدد كبير من المناظر ، وجاء العمل كله فى إطار حوار لا يمكن تقديمه على المسرح ، فالحكيم قد اختار هذا القالب الحوارى ليعرض من خلاله السيرة النبوية وهو نفسه يقول :

« كل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الاطار الفنى البسيط شأن الصائغ الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة فى صفائها الخالص فلا يخفيها بوشى متكلف ، ولا يغرقها بنقش مصنوع ولا يتدخل إلا بما لابد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى » .

ونحن نجد الدكتور ابراهيم درديرى متحمساً مؤزراً للحكيم فى اختيار هذا القالب الحوارى لمعالجة موضوع السيرة النبوية ويقول عنه :

« إن هذا الكتاب ينبغى أن يسلك فى عيون أدبنا الحديث لأن كاتبه جاهد فى أن يضمنه من القيم الفكرية والجمالية والفنية ما يتفق وروعة *هذا الموضوع* الدينى وجلاله ، أعانه على ذلك ثراء السيرة النبوية بالصور الأدبية الدرامية واجتهاده الشخصى فى انتقائها » .

بل هو يرى أن الحكيم لم يصنع عملاً فنياً متكاملاً فى دقته وصوره والاحتشاد له على نحو ما فعل فى كتاب « *محمد* » على خصب انتاج المؤلف وتنوعه وتواصله وهو ـ الدكتور درديرى ـ يدعو النقاد والباحثين إلى تغيير رأيهم فى هذا الكتاب وأن يدرسوه كعمل درامى يرقى إلى روائع أدب المسرح العالمى بلا مغالاة فهو دراما ذات سمات (ملحمية) ، دراما من حيث توافر روح (الحضور) والعاطفة وهى ـ فى رأيه ـ أهم سمات العمل الدرامى وأنها تستعير من الملحمة كثرة الأحداث وطول السياق واتساع الرقعة المكانية والاطار الزمنى فضلا عن كثرة الشخصيات وتعد من ناحية أخرى أطول الأعمال المسرحية من حيث التقسيم الخارجى فى أدبنا التمثيلى المعاصر .

ويتحدث الدكتور ابراهيم درديرى عن محور المسرحية أو فكرتها الجذرية فهى فى رأيه ، وحدة النور الإلهى بالمعنى المجازى لهذا النور ، وتجسمت هذه الفكرة فى صفات البطل النبى وفى حبكة الفصل المصور للرسالة السماوية » .

ويضيف فى موضع آخر قائلا :

ـ وتنطلق فكرة النور متلبسة صورا وأشكالا شتى تؤكد الجانب الإلهى فى النبى فيتمثل النور معجزة تارة ، ويتجسم فى أجسام نورانية هى الملائكة تحارب فى صفوف المسلمين ثانية ، ويأتى على هيئة (برق خاطف) يبشر النبى بفتوحات جديدة ستصل إليها الدعوة الإسلامية تارة ثالثة ، ثم يعود المؤلف فيتكىء على صورة النور التى تحكى صفات (النبوة) وتؤكدها فى مواقف حاسمة تتطلب ذلك وبالتالى لا يصبح هذا التكرار تزايدا وإنما ضرورة درامية » .

والدكتور ابراهيم درديرى فى محاولته اثبات أن كتاب توفيق الحكيم « محمد » عمل درامى ملحمى يقسم العمل كله أقساماً ثلاثة : الأول هو المقدمة وتقابل بلغة الدراما « ميلاد البطل » فى مصطلح السيرة النبوية « ما قبل البعثة » والثانى الجزء الوسيط ويقابل « البطل فى حالة الصراع » وفى مصطلح السيرة « البعثة » وهذا القسم يتشعب من داخله إلى البداية أو الفصل الأول وأهم حدث فيه الهجرة



والوسط أو الفصل الثانى وأهم حدث فيه الغزوات ، والحل أو النهاية (الفصل الثالث) وأهم حدث فيه « فتح مكة » ثم القسم الأخير أو الخاتمة وهى تعادل « نهاية البطل » ، وفى السيرة « ما بعد اكتمال البعثة » .

وتأكيدا لهذا الرأى الذى يقول بأن كتاب « محمد » عمل درامى ملحمى محدد المعالم يشرح الدكتور ابراهيم دردیری هذا الرأى من خلال حديثه المفصل عن البناء والصراع والشخصيات والحوار ويخلص إلى أن الكتاب عمل درامى من الطراز الأول وهو وان عالج السيرة النبوية بالحوار وبث فى حناياها روح الحضور وجو التراجيديا فإنها أيضا تتسم بالطابع الملحمى فى الوقت نفسه .

ويذهب الدكتور ابراهيم دردیری إلى القول بأن : كتاب « محمد » مسرحية يمكن أداؤها على المسرح فهناك مسرحيات طويلة عرفها المسرح الحديث ومثلت فى أكثر من ليلة على نحو ما نذكر فى المسرحيات الدينية فى الهند . وفيها يتعلق بالامكانيات المادية للاخراج يقول الدكتور ابراهيم دردیری :

ــ إن ميكانيكا المسرح الحديث قد ذللت جميع العقبات فى هذا الصدد .

● التقويم العام للمسرحيات المستلهمه من القصص الدينى ●

أما الفصل الرابع والأخير من كتاب الدكتور ابراهيم دردیری « القصص الدينى فى مسرح الحكيم » فقد خصصه لاستخلاص الخطوط العامة لهذا النمط ، ويقدم لنا تقويماً شاملاً للمسرحيات المستلهمة من القصص الدينى وفيه يعود إلى الحديث عن الصراع فى أهل الكهف ، فهو لم يكن فقط بين الانسان والزمن بل هى حرب أخرى خفية بين الواقع وبين الحقيقة ، وبين واقع رجل مثل ميشيلينيا عاد من الكهف فوجد بريسكا فأحبها وأحبته وكان كل شىء مهيأ يدعوهما إلى حياة من الرغد والهناء ، فإذا حائل يقف بينهما وبين هذا الواقع الجميل ، وتلك هى الحقيقة ، حقيقة هذا الرجل ميشيلينيا الذى اتضح لـ « بريسكا » أنه كان خطيبا لجدتها !!

كما بنى الصراع فى « محمد » بين طرفين : الدعوة وصاحبها وبين أعدائها ، بين النور والظلام . . الخير والشر . . وعلى هذا المحور برزت مظاهر الصراع الخارجى متمثلاً فى المعارك الحسية والجدلية والنفسية .

والدكتور ابراهيم دردیری من خلال تقويمه العام هذا يرى أن الحكيم قد تأثر فى المسرحيتين بجوهر الصراع الاغريقى وبالمسرح الدينى المسيحى فى العصور الوسطى مثلما تأثر بالفلسفة الإسلامية ، وبالرغم من حماسة الكبير لما أبدعه الحكيم فى هذين العملين « أهل الكهف » « ومحمد » إلا أنه يقول فى سياق تقويمه :

إن الباحث ــ الدكتور دردیری ــ يوافق بعض النقاد والدارسين الذين لاحظوا أ هناك تفككا فى البناء أحيانا ووقوف بعض الرموز الفنية عند المستوى الظاهرى أحيانا أخرى ، وربما كان الباعث على هذا القصور هو النظرة الخاطفة والافتقار إلى وسائل الكشف عن الدلالات والعلاقات » .

كما يأخذ الدكتور ابراهيم دردیری على الحكيم ولعه بالجدل والمناقشة وتفنيد الرأى وتقليبه على وجوه شتى إلى درجة تبلغ حد المناظرة أحيانا إلا أنه يقول :

« إن الحس اللغوى عند الحكيم يعد معلما بارزا من معالم أدبنا الحديث . لأنه كان أعظم من تحول بالفصحى من الترسل والخطابية وزخرفة اللفظ إلى خصائص حوار المسرح ووظائفه » ◆

صباح ومساء باريس

محمود بقشيش

○ ولد الفنان « يوسف عبد لكى » فى القا مشلى بسورية عام ١٩٥١ .

○ تخرج فى كلية الفنون الجميلة بدمشق (قسم الجرافيك) عام ١٩٧٦ .

○ حصل على دبلوم من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بباريس عام ١٩٨٦ .

○ أقام بدمشق ثلاثة معارض فى الأعوام ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، كما أقام معرضاً متجولاً بين عدد من البلدان السورية .

○ اشترك فى كثير من المعارض السنوية العامة التى تقيمها وزارة الثقافة ونقابة الفنون الجميلة السورية .

○ من المهرجانات الدولية التى اشترك فيها : مهرجان برلين عام ١٩٧٣ . معرض السنتين العربى الأول ببغداد عام ١٩٧٤ . معرض الشرق الأوسط بباريس .

○ صمم عشرات الملصقات وأغلفة الكتب منذ عام ١٩٧٠ .

○ رسم أكثر من ثلاثين كتاباً للأطفال منذ عام ١٩٧٢ .

○ عمل رساماً للكاريكاتير فى مجلة الموقف العربى بين ١٩٨٢ - ١٩٨٦ .

○ فاز إعلانه عن معرض الزهور الدولى بدمشق بالجائزة الأولى عام ١٩٧٤ .

○ نشر عديداً من المقالات فى مجال النقد الفنى منذ عام ١٩٧٣ .

○ كتب دراسة عن تاريخ الكاريكاتير فى سورية عام ١٩٧٥ .

○ كتب دراسة عن رسامى الكاريكاتير العرب وتقنياتهم عام ١٩٨٦ .

يستضيف أتيليه القاهرة الفنان السورى المعروف « يوسف عبد لكى » لإقامة أول معرض له بالقاهرة فى فن « الجرافيك » — أو الرسوم المطبوعة عبر وسائط معدنية ، أو حجرية ، أو خشبية — وهو يقدم لجمهور القاهرة مطبوعاته عبر الوسائط التى ينحاز لها .. أى الوسائط المعدنية ؛ التى تسمح بالاستخدامات الخطية الدقيقة ، والمتنوعة . إن الرسوم الخطية هى الركيزة المحورية لإبداعه ، فعلى الرغم من تنوع موضوعات ، ومجالات إنتاجه فإن « الرسم » يوحّد ما يتبدى بينها ، للوهلة الأولى ، من شتات ؛ فهو يرسم « الكاريكاتير » فى الصحافة ، ويرسم كتباً للأطفال ، وأغلفة للكتب الأدبية ، ولهذا فرسومه تتسم بما فى « الكاريكاتير » من وعى انتقادى لاذع ، وتكتسب من رسوم الأطفال طرافتها ويلمح المتأمل للوحاته إيحاءات بحكايات شعبية ، وهو لا يخفى — غالباً — هذا الطابع بل يطالعنا به .. حتى عبّر عناوين كثير من لوحاته ؛ منها على سبيل المثال : [السيدان ... و ... يتسامران أمام حوض من الأسيد] ، [أميل منعم يحمل ... بيمناه وينتظر سحابة تأسره كطير فى قبضته] ، [السيد « ج » يتضرع لزهور تمضى] وعند مطالعة شخوصه التى يرسمها فإنك تشعر بألفتها ، وقرابتها لرسوم المنمنمات العربية .. لهذا من العبث أن تحاول أن تطبق على لوحاته أسس التصميم الغربى ، فمعظم انتاج الفنان يكشف عن نفور شديد مع تلك الأسس ، و« تنتمى » تصميماته — على حد تعبير الناقد « رضا حسحس (إلى فنانى « المنمنمات المسلمين الذين طرحوا فى أعمالهم قضية التزامن فى العمل الواحد ، أى رؤية أكثر من حدث فى زمن واحد هو زمن اللوحة) ويقول « يوسف عبد لكى » (نقلاً عن رضا حسحس) : [إذا أراد أن يرسم — رسام المنمنمات — شيئاً ما ، يراه من أكثر من وجه . كان يركّب فى آن معاً أكثر من زاوية نظر للشىء الواحد .. من هذا المنطلق ؛ منطلق الرسوم الإسلامية أرانى فى الآونة الأخيرة معنى بالتقرب من طريق فنان بلادنا القديم فى فهم المنظور . إن مسألة جمع المتناقضات فى العمل الواحد تثيرنى .. لذا أهتم بالمزاوجة ما بين الخطوط الهندسية الأنيقة وبين الخطوط الانفعالية الحارة . إن ذلك يثرى سطح اللوحة على ما أظن] .

وإذا كان « الموروث » الفنى قد ظهر طاغياً فى انتاجه ، فإن البيئة الثقافية الجديدة التى يعيشها .. أى « باريس » قد أثّرت عليه بدورها .. غير أننا لو تفحصنا لوحاته .. وافترضناها « وثائق نفسية » فسنجد أن « باريس » قد منحته قليلاً من « الشكل » ، كثيراً من « الوحشة » ، وإن قاومت تلك الوحشة روحُ وثابة .. لاذعة ، وساخرة ، يتميز بها الفنان .. ففى لوحة بعنوان : « كل صباح » يجمع فى وحدة واحده مالا يجتمع إلا فى وجدان معذّب بواقع أبعد من حدود إطار اللوحة ، فمائدة الصباح تجمع بين رجل (يشبه وجهه وجه الفنان) ، وامرأة .. ذاهلين ، ويظهر الرجل مقيد اليدين ، أو بمعنى أدق « الأيادى » ! وإن انفلتت « يد » من بينها .. للإيحاء بالمقاومة .. بينما يظهر هو نفسه طائراً كريشة .. بلا دهشة .. بلا خوف .. بلا غضب ، فى حين تظهر الصديقة مستقرة فى جلستها ، تكشف عن رشاقة ، وحيوية ، ورقة ، والتزام بالنسب الطبيعية ، وإن حرّف من شكل الأطراف ، وبالذات أصابع اليدين .. ليجرى بينهما حواراً راقصاً ، وتشترك الخطوط (البينية) أو الداخلية .. ليس فقط لرسم ، أو استكمال ملامح تشريحية ، ولكن لتأكيد عنصر الحركة .

(إن عنوان اللوحة يستدرجنا إلى تداعيات قصصية ، ولعل الفنان يريد هذا الاستدراج .. إذن لا بأس أن نتبعه قليلاً .)

إن الناس تقول مع قهوة الصباح « يا فتاح يا كريم ! » وإذا بفاتحة الصباح حيوان خرافى ، غريب الهيئة ، تحتل كل فتحات وجهه فوهات أشبه بفوهات المدافع ، يقتحم المائدة دون توقع .

ويصبح الوحيد بين كل عناصر اللوحة من إنسان إلى طير ، إلى شيء . . الذى يحتفل بما فى المأدبة من طعام ! . . ويتوّج هذه البعثرة قبة تتحلى بشكل نصفى لثمانية إسلامية ، ويطل من عل طائر تبدو على وقفته الحكمة ! . . ويؤطّر هذه « الفكاهة السوداء » مربع محكم الزوايا !

إن الطابع الزخرفى المسيطر يقلل من وقع الصدمة ، فالحيوان المشغول بالخطوط الرقيقة ، والايقاعات الخطية المختلفة يجعلنا - عند المقارنة بينه وبين حيوانات « بيكاسو » على سبيل المثال - نتلقاه فى غير انزعاج ، كما يخفف الصدمة ، أيضا ، استخدام المفارقات الباسمة فى اللوحة ، وهنا يشترك « يوسف عبد لكى » مع معظم الفنانين العرب فى « تلطيف » و« تجميل » الشحنة التعبيرية ، ومراوغة الأحزان المتوقعة ، والقائمة !

وإذا كان هذا هو صباح الفنان فى مدينة النور ، فماذا عن مسائها ؟ ! يجيبنا على هذا السؤال بلوحة تحمل عنوان « مكان المساء » . . ويظهر الفنان ، هذه المرة ، مكبل الساقين ! . . ويصاحبه ، بدلاً من حيوان خرافى واحد ، خليط منها ، مرتبك الاندفاع . ويرسم الفنان رسوماً تندفع طائرة نحو ، وعبر ، نوافذ موصدة ، ويعود طائره بعد أن خلع قناع الملامح العربية ، وانتحل قناع طائر « براك » . . يندفع ، متوحداً بأغلال النافذة المغلقة ، صارخاً بلا صدى . يميل الفنان فى هذه اللوحة إلى إثقالها بالرموز ، والمقابلات الصارخة ، ولا تقوم تلك المقابلات ـ فقط ـ بدور فى إحداث توازن بين مراكز القوى ، بل تقوم بدور تفسيرى فالفنان . الحالم . الذى يرسم بأكثر من يد . . (أى يرسم بالحاح » نراه مغلول الساقين ، وإن بدا مقاوماً لقيده بما يشبه الجرى . يفسر هذا التركيب أو تلك الحالة من الزواية المقابلة . . الطائر . المندفع . المفخخ . وإذا كانت « مائدة الصباح » تدعو الأصدقاء والأعداء ، فمائدة المساء « قد تآمرت على الجميع » ، فاحتلت بؤرة اللوحة ، وانقلبت بكاملها إلى فوهة مدفع !

ظهرت كل عناصر هذه اللوحة فى حالة اعتراض متبادل ، فالمائدة (أمينة المساء) تعترض ـ من ناحية ـ جسد الفنان ، والنافذة ـ من ناحية أخرى ـ تحدّ من انتشار أحلامه ، وتحدّ من اندفاع الطائر ، بينما يندفع الخليط الخرافى من الحيوان اندفاعاً مربكاً ، ومرتبكاً .

إن المتلقى يرى فى هذه اللوحة ـ رغم المآخذ التى تؤخذ عليها ـ صورة من وجدان فنان معذب ، وصورة من عالمنا العربى الممزق ، الذى مازال ينبض رغم الجراح بالمقاومة .

●

قدمت فيما سبق نموذجين من أعماله فى « باريس » ، وأقدم الآن عملاً سابقاً على مرحلة استقراره فى الغربة ، أو غربته فى المقر ، وكان هذا العمل هو أول تعرّف لى **بأعماله ، وحدث هذا عند صديق مشترك فى « باريس » ، وكان العمل مستنسخاً للوحة بانورامية** ، مرسومة بأقلام الرصاص على ورق ، ومكونة من ثلاث لوحات ، مساحتها الكلية ٥٤٠ × ١٢٢سم ، وقد أطلق عليها عنوان « ثلاثية أيلول » ، وأطلق على اللوحات أسماء : البدء ـ التنفيذ ـ الأمل . (وكانت اللوحة فيما أذكر مشروعاً لتخرجه فى فرع « الجرافيك »)

إن كل لوحة من الثلاثية يمكن عرضها مستقلة ، كما يمكن مشاهدتها ملتصقة ، وقد حشد الفنان فى ثلاثيته كل ما هو متوتر ، ومعلق ، وناسفاً المنظور التقليدى ـ الثابت (وقد التزم بهذا الأساس فيما بعد) طمعاً فى حرية الحركة ، والإثارة البصرية ، ووضع المألوف فى أوضاع انقلابية صادمة ، فالخيول ـ أحد مفرداته الأساسية ـ تظهر أحياناً مغتالة تحت أسنان شرسة لآلة قاتلة ، مندفعة فى ضراوة صوب جوف إنسان مصروع ، والإنسان يظهر فى تجليات متباينة ، فتارة مقاتلاً ، وتارة مقتولاً ، أو خائناً . . يتلقى العطايا ، مرتدياً معطفاً عسكرياً . . فى حين تظهر ساقاه ، وقدماه عاريات . ولم يكتف بوضع المألوف فى أوضاع صادمة ـ كما أشرت ـ بل احتشدت لوحته بالعناصر الشكلية المجردة ، والموحية باضطراب العالم الذى يصوره ، وامتلأت بالتداخلات الخطية ، والعلاقات المباغتة بين النور والظل ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يستلهم « بعض » ملامح الاسلوب التكعيبى ، وتوظيفة فى « بعض » عناصر اللوحة ، مثل الالات القاتلة والخيول ، فى الوقت الذى ظهر « الانسان » محتفظاً بنسبه الواقعية إلى حد كبير وخاصة فى اللوحتين الأولى والثالثة ، أما اللوحة الوسطى فقد امتلأت بالتحريفات الحادة ، والبناء المتجاوز شرط الكتلة الواقعية ، وكأنه **يضغط على كل جملة من جمله التشكيلية ليثير انتباهنا إلى كل ما هو فاضح فى حياتنا .**

●

يلوذ الفنان « يوسف عبد لكى » من صخب المتصادمات ـ أحياناً ـ إلى « مائدة الطعام » ! . . يبعدها عن شرور مجمل عناصره الأخرى ، فيمنحها البطولة المطلقة ، ولا يشاركها فى اللوحة أحد ! ويريحها من دورها ـ لفترة قصيرة ـ فى تجميع المفارقات اللاذعة ، لكن على الرغم من ذلك فإنه سرعان ما يتسلل القلق ، والنظرة الناقدة ، الساخرة ، لتصبغ من جديد ما ظننا للوهلة الأولى أنه تأمل جمالى خالص فى أشياء اعتياديه نلتقى بها فى « مائدة الصباح » و« المساء » . . ! ◆

انظر صور الموضوع الصفحات من ١١٣ إلى ١١٥



رؤية ذاتية من خلال فن التصوير بالمينا

د. على زين العابدين

فن المينا ، فن عريق بدأت معرفته باكتشاف الإنسان المصرى للطلية الزجاجية الزرقاء التى طليت بها الخرزات المشكلة من بعض الاحجار منذ حضارة البدارى ، فاصبحت ذات قيمة فنية من حيث اللون والمظهر ، وقد تطورت الطلية الزجاجية بعد ذلك واستخدمت كزجاج أو كمادة تغطية فى ترصيع وطلاء الأعمال الفنية بها فزادتها جاذبية ورونقا وضياءً .

ومن المصادفات العجيبة أن يتزامن اكتشاف الطلية الزجاجية مع اكتشاف وبداية استخدام المعدن ، فقد وجدت فى حضارة البدارى ، السابق الأشارة إليها ، أى فى مقابر البداريين سنة ٥٠٠٠ ق . م . حبات من الخرز النحاسى الأسطوانى الشكل ، وكان هذا كشفا هاما لأن هذه الحضارة أقدم الحضارات التى وجدت بها آثار من المعدن ، وهذا يعنى أن الإنسان المصرى القديم كان أول انسان اكتشف المعدن وأستخدمه فى صنع بعض أدواته الخاصة بالزينة فى وقت مبكر جدا وفى حضارة تعتبر من حضارات العصر الحجرى الحديث . كما تظهر أهمية هذا الكشف فى أن المينا ـ تلك المادة الزجاجية ـ مرتبطة بالمعدن وتصهر على سطحه لتلتصق به التصاقا شديدا وتهب له الحياة والأشراق .

أنواع المينا ومركباتها :

ونستخلص من ذلك أن المينا مادة زجاجية تطبق على المعادن ، ولها عدة أنواع ومركبات ، منها مينا صياغة الحلّى والأعمال الزخرفية والتصويرية الدقيقة ، وأخرى تستخدم فى الصناعة وطلاء وزخرفة وتصميم المنتجات المعدنية للاستعمال المنزلى وغيره ، وهى عادة تتركب من عدة مواد هى :-

١ - مواد محدثة للتزجيج وهى السليكا .
٢ - مواد مساعدة للصهر كالبوركس واكسيد الرصاص .
٣ - مواد محدثة للعتامة ، وتستعمل فى حالة محو شفافية المينا ، وأشهر هذه المواد اكسيد القصدير .
٤ - الملونات ، وتستعمل لتلوين المينا وعمل مجموعات لونية منها ، وهى عبارة عن أكاسيد معدنية بنسب بسيطة .

والمينا منها الشفافة ونصف الشفافة والمعتمة ، والأولى وهى الشفافة بمعنى أن تكون عديمة اللون وينفذ منها الضوء ، وتسمى فى هذه الحالة «فلكسى» ، وهو يستخدم فى وضع البطانة أو الطبقة الأولى على الفضة والذهب والنحاس لأعمال الصياغة والأعمال الفنية الدقيقة .

طرق تطبيق المينا على المعدن :

إن تطبيق المينا على المعدن فى تكوينات فنية أو لتغطية سطح المنتجات المعدنية بها ، ليست عملية صعبة ، ولكنها تحتاج إلى علم وعناية وصبر ، كما تتوقف على خبرة الإنسان وحساسيته .

وهناك عدة طرق لتطبيق المينا على المعدن منها طرق لاعمال صياغة الحلى والأعمال الفنية الأخرى ، تصويرية وغيرها ، وإليك أهمها :-

١ - طريقة المينا المحجزة بالسلك ، وتسمى احيانا بمينا الفواصل .
٢ - طريقة المينا بالحفر .
٣ - طريقة المينا الشفافة على الأسطح المشكلة بالبارز والغائر .
٤ - طريقة المينا النافذة أو ضوء النهار .
٥ - طريقة التصوير الدقيق بالمينا .
٦ - طريقة ليموج التصويرية .

وطريقة المينا المحجزة بالسلك كانت شائعة فى البلاد الشرقية وخاصة فى تصوير الصور الشخصية الصغيرة للأباطرة والأمراء من المغول والهنود وغيرهم من كبار رجال هذه الدول .

كما كانت طريقة ليموج منتشرة فى أوروبا فى عصر النهضة لتصوير شخصيات الملوك والأمراء وغيرهم من كبار رجال الدولة ، وذلك بحجم صغير يسمح بوضعها فى اطارات صغيرة مصاغة صياغة دقيقة لوضعها على المكاتب أو تعلق على الجدران أو يسمح بتعليقها على الصدر كداليات أو تعاليق . كما كانت تستخدم لتصوير بعض الأحداث الاجتماعية أو صور من الأساطير الكلاسيكية الاغريقية على الأوانى مثل الكئوس وغيرها .

وبالنسبة لتعقيد عملية التصوير بطريقة ليموج وكثرة مرات الحريق التى تتعرض لها قطعة العمل الفنى ، والوقت والجهد الذى

تستلزمه ، فقد أصبحت نادرة الاستخدام ، كما أنها تطورت باستعمال أساليب التبدير والأستنسل والخدش ورص الألوان المختلفة متجاورة وبدون حواجز ، وكذا استخدام الألوان الشفافة وشبه الشفافة فوق الألوان المعتمة للحصول على التأثيرات المطلوبة بأساليب أكثر حرية ، وكل هذا ينتهى إلى التصوير بطريقة تصويرية يمكن اعتبارها ليموج .

الاتجاه الفنى أو التجربة الذاتية :

اما من ناحية اتجاهى الفنى فى التصوير بالمينا ، فقد كان أمامى كنز عظيم من التراث الفنى والحياة الشعبية الغنية بهذا التراث ، الذى مازال يعطى ويكشف عن قوة تأثيره وأصالته وعظمته ، أنه النبع الذى لا ينضب ، أنه التيار السارى فى عروق اللاوعى لدى جميع المصريين ، أنه الكاشف عن مواهب وابداعات كثير من الفنانين .

لذا فقد كانت البداية هى الأهتمام بالبحث والتجريب فى فنون المينا المستلهمة من التراث والحياة الشعبية ، والكشف عن أسرارها ، وكان الأخذ عن التراث والأستلهام منه يجعل معظم الأعمال الفنية تميل إلى ما يسمى بالتزينية نظرا لطبيعة عناصره ورموزه المستخدمة ، وهكذا كانت أعمالى الأولى . إلا أن كثيرا من الأعمال التى تعتبر أو تميل إلى التزينية أو الزخرفية أو حتى الوظيفية فى مظهرها ، ليست كذلك فى جوهرها خاصة إذا كانت محملة باسرار رموز التراث ومضامينها السحرية الدرامية التى تتفاعل مع احلامنا واعماقنا ولا شعورنا ووجداننا وآمالنا .

فالفن سحر . . . الفن دهشة . . . . الفن حلم . . . . الفن ابهار . . . الفن صحوة . . . الفن مقاومة وسلطة .

الفن بدأ مع السحر . . . ومازال يسحر
الفن بدأ مع الغرابة . . . ومازال يدهش
الفن جذاب شديد التأثير . . . ومازال يبهر
الفن صحوة . . . ومازال يهز الواعين والنائمين .

ولكن . . لابد هنا من وقفة . . . فإن استمرار الفن فى عطائه وفى سحره وصحوته يحتاج إلى شىء هام . . . يحتاج إلى التجديد والتغيير . . ليس لملاحقة التطور فحسب ، بل لقيادة التطور والتقدم . . . هذا مع



التسليم بأننا كفنانين مصريين نجتر تلقائيا التراث ، فهو يجرى فى عروقنا ودفين لا شعورنا . لذا فقد اتصفت أعمالى التشخيصية فى هذه الفترة بالتعبيرية المصرية ، وقد انعكس هذا حتى على تصميماتى للحلى فأصبحت كلوحات صغيرة ذات موضوعات تشخيصية تعلق على الصدر .

وفى الفترة أو المرحلة الثالثة لاحظت أن هناك مشكلة توارثناها أو انتقلت إلينا ، ويعانى منها الفنان المصرى . . . هذه المشكلة تثير الزوابع فى مجال الفن التشكيلى ، وليس هناك ــ فيما اعتقد ــ حل قريب لها . . . مفادها أن الانسان قد قدس فى الحضارات القديمة . . . لقد صنعوا منه إلاها ونسجوا حوله الأساطير والعجائب . وحتى فى عصرنا الحاضر مازلنا نتعلم أن الانسان هو كل شىء فى الوجود ، وهو محوره وعماده حتى قاربنا على تقديسه فى فنوننا التشكيلية ، ولعل هذا جعلنا نهمل التطلع إلى الطبيعة بمعناها الشامل ، والبحث عما تحتويه وما توصل إليه العلم من منجزات فى هذا السبيل ، فالفنان لم يكشف بعد عن هذه الطبيعة ، فالفضاء مثلا ، وما قد نراه فيه لا ندركه ولا نستشعره ، كما أن قطاع فى نبات أو مشاهدة خلايا كائن حى أو بلورات جماد من خلال المجهر يكشف عن نظام عجيب ، وإيقاعات لا مثيل لها ، وانماط من التشكيل لا نهائية ، كل هذا لم يهتم به الفنان التشكيلى فى مصر ، فهو فى حاجة إلى إعادة الكشف عن الطبيعة وخباياها وحتى عن مظاهرها ومكوناتها الحقيقية . انى أتكلم عن واقع ملموس . ولن أحاول أن أحلق فيما وراء الطبيعة أو اتقمص أيديولوجية معينة . أننا فى حاجة إلى أن نعيد التوازن بين تمثيل الإنسان وباقى الكائنات والظواهر فى هذا الكون فى اعمالنا الفنية ، وأن نعطى هذا الإنسان حقه وحجمه المناسب .

ولعل الفنان المسلم قد فعل ذلك من خلال عناصر وخصائص الفن التشكيلى وقيمه بتعبيره الهندسى والرمزى . ويعنى ذلك أن نهتم بموسيقى الشكل واللون وهى خصائص هامة فى بناء الفن التشكيلى ، فالتحرر من تمثيل الانسان فى العمل الفنى اصبح أمرا ضروريا لإنطلاق الفنان إلى عالم فسيح يعطى له ولخياله أهم شىء لدى الفنان إلا وهو القدرة على الحلم والتنبؤ والأبداع والأبتكار ، أنه يطلق مخيلته وروحه وانسانيته لاكتشاف الكون بروح شاعرية ليس لها حدود تعادل الوجود بلا زمن والكون بلا نهاية .

وهكذا كانت أعمالى فى المرحلة الثالثة . . . انطلاقة فى الكون اللا نهائى بروح هائمة وبصيرة محلقة ، وبالوان وتعبيرات تثير البهجة والألفة أحيانا والنفور أو الدهشة احيانا أخرى ، انها صراع الحياة بلا زمان ولا مكان ◆

انظر صور الموضوع
الصفحة ١١٦

رفض الرفض

د. سمير سرحان

كان الرفض في أواخر الخمسينات وطوال الستينات هو تعبير عن الشعور بالغربة وانعدام القيم في المجتمع الرأسمالي الذي اجتاحته الثورة الالكترونية .. فقد أحس الانسان الغربي بالرغم من الانتصارات العلمية الهائلة التي حققتها هذه الثورة أن الوجود لم تعد تحكمه القوانين الثابتة التي كانت تحكمه في الماضي .. واختفت منه قيم الدين والحب والتفاهم الانساني .. بل أن الوجود الانساني نفسه بدا لا معقولاً .. وغير منطقي .. وغير خاضع للقوانين المتوارثة منذ فجر البشرية .. وقد عمق هذا من احساس الانسان الغربي برفض تركيبة المجتمع الرأسمالي .. ومحاولته العودة اما إلى ينابيع الطبيعة البكر كما فعل جماعة « الهيبيز » واما إلى مجرد التعبير عن الاحتجاج . وفقد الفرد ـ بالاضافة إلى كل ذلك ـ احساسه بالإنتماء إلى هدف كبير يسعى إليه المجتمع .. وتسعى إليه الحضارة الانسانية . فقد كان الهدف الوحيد للثورة الالكترونية هو مجرد التقدم العلمي .. وقد أغفلت في سبيل ذلك العامل الانساني .

وجاءت السبعينات بأزمات اقتصادية خانقة بعد الحظر العربي على البترول في حرب أكتوبر ١٩٧٣ .. وما تبع ذلك من ارتفاع جنوني ومضطرد في الأسعار وأصبح هذا الوضع الجديد يهدد الانسان الأوربي بفقدان ما تعود عليه من سهولة في الحياة والخدمات .. فلم يعد لديه ذلك الاطمئنان القديم إلى نظام الحياة في الغرب .. كما أصبح يعيش ـ ربما لأول مرة ـ في رعب الخوف من المستقبل .. خشية أن تتوقف فجأة عجلة الانتاج الصناعي الهائلة بسبب حظر بترولي جديد .. أو أن تتغير العلاقات الدولية القائمة الحالية أو النظام الاقتصادي العالمي .. هذا النظام الذي يتيح للدول الصناعية أن تنهب المصادر الطبيعية للشعوب الصغيرة والفقيرة .. ثم تحولها إلى سلع مصنعة لخدمة الانسان الأوروبي وتكريس رفاهيته وأسلوبه في الحياة .

وقد تولد عن هذا كله احساس بالخوف وعدم الأمان على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع أيضاً .

وهذا القلق الذي ينتاب الانسان الغربي اليوم يدفعه للبحث عن القيم الثابتة .. وهي القيم التي يستطيع أن يرتكن إليها وتزوده بوضوح في الرؤيا كما تعطيه الاحساس بأنه يقف على أرض صلبه .

وعلى المستوى الاجتماعي تتمثل هذه القيم الثابتة في محاولة الانتماء إلى المجتمع لا إلى رفضه كما كان الحال في الستينات .. كما تتمثل في محاولة فرض مجموعة من القيم الراسخة التي لايزعزعها الاحساس بالرفض أو الغربة أو عدم الانتماء .

وفي مجال الفنون .. والمسرح بالذات .. كانت العلامة المتميزة في النصف الثاني من السبعينات وأوائل الثمانينات هو محاولة العودة إلى القوالب الطبيعية والكلاسيكية أي إلى الشكل الذي أسماه الرافضون في الستينات بالمسرح التقليدي .. محاولة العودة إلى الينابيع الأصلية للفن العظيم .. دون تشويه للواقع أو لجوء إلى نظريات درامية يقصد بها الابهار أو للتعبير عن فقدان المعنى وانعدام التواصل الانساني .

ان مسرح العبث الذي كان يقوم على العجز عن اكتشاف معنى الحياة قد اختفى تماماً .. وحل محله « المسرح الواقعي » الذي يضفي المعنى على أجزاء الواقع المتناثرة .. وينظر إلى التجربة الانسانية في شموليتها ومنطقيتها .

ان الشخصية الممزقة أو غير المتكاملة أو المعبرة عن فكرة واحدة متسلطة قد اختفت تماما .. وحلت محلها الشخصية المتكاملة ذات الأبعاد الانسانية المتكاملة .. وعاد الكاتب المسرحي إلى الانسان يبحث في أعماله .. وفي دوافعه الخفية .. وفي علاقته بالمجتمع والكون .

ذلك لأن المحاولة في السبعينات والثمانينات هي أساسا محاولة لاكتشاف المعنى في الحياة .. ولاضفاء المعنى على الحياة .. وذلك من خلال القيم القديمة .. الثابتة .

ولم يعد مقبولاً .. لا من الجمهور ولا من الفنان .. أن يرى الكون على أنه خال من المنطقية والمعنى والتواصل الانساني .

ولم تعد النظريات الفكرية التي تتجسد مسرحياً في البرختية وعند بيتر فايس والمسرح الحي كافية لاكتشاف المعنى وراء الوجود الانساني .. وانما أصبحت غير قادرة على تلبية احتياجات « الانسان الغربي » الباحث عن قيم ثابتة راسخة والذي يخاف من أية مغامرة جديدة .

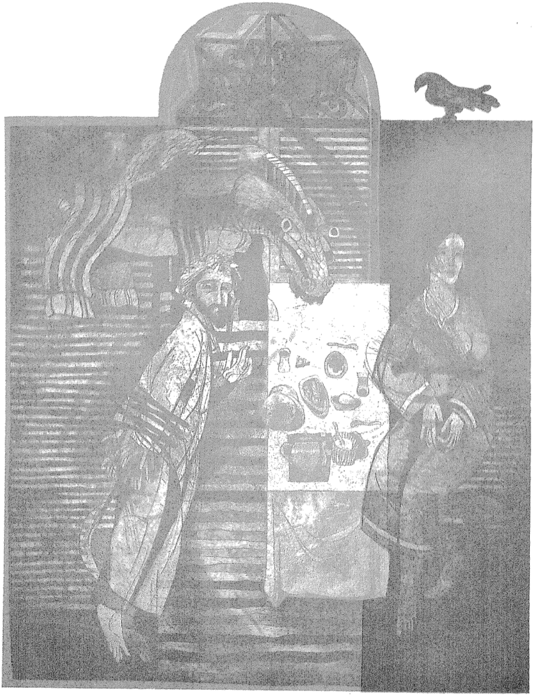
وهكذا نجد الغرب يرفض اليوم مسرح العبث ومسرح الغضب ومسرح برخت .. ومسارح التجارب المختلفة من المسرح الحي إلى مسرح القهوة إلى مسرح « الواقعة » وهي المسارح التي سادت في الستينات وعبرت عن عجز الانسان عن اكتشاف المعنى وسط الطوفان الهائل للثورة التكنولوجية .

والآن بعد أن خرج المارد التكنولوجي من القمقم .. وأصبح شيئاً عادياً في مسار الحياة اليومية .. نظر الناس في الغرب من حولهم فوجدوا أن التكنولوجيا وحدها لم تقدم كل الحلول .. وأنها لم تحقق السلام والأمن الاجتماعي كما لم تحقق للانسان الأوروبي ـ خاصة بعد حرب ١٩٧٣ ـ الاستقرار اليومي والمستقبل الأمن .

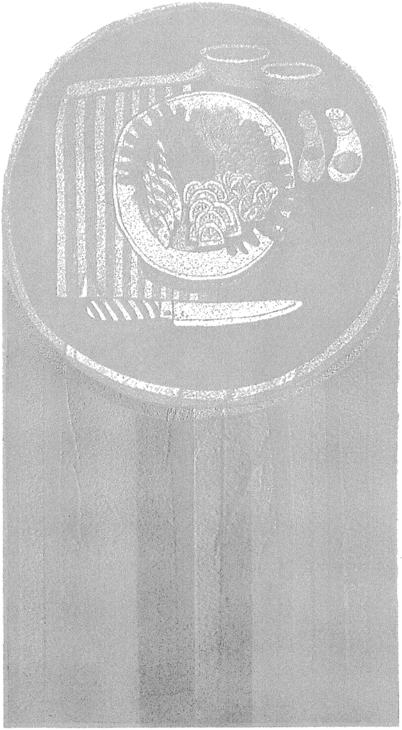
نظروا من حولهم فوجدوا الخوف والترقب وعدم الاطمئنان إلى المستقبل .. وجدوا أن « العالم الثالث » يستطيع ببتروله ـ وفي يوم وليلة ـ أن يحرم الانسان الأوروبي من الأمن والأمان .. وهكذا كان لابد من العودة إلى الينابيع الأصلية في القيم .. وفي الفن على السواء .. وهكذا نجد المسارح الأوروبية تمتلىء اليوم بمسرحيات للفنانين العظام الذين صنعوا تراث الدراما الحديثة ـ من أمثال تشيكوف وابسن وبرنارد شو ، وغيرهم .

وهكذا أيضا نجد الكاتب يرفض كل « البدع » المسرحية التي انتشرت في الستينات .. ويعود بفنه إلى البناء المحكم والشخصيات « الدائرية » السوية .. وإلى عرض المشكلة الانسانية والاجتماعية بكافة أبعادها ◆

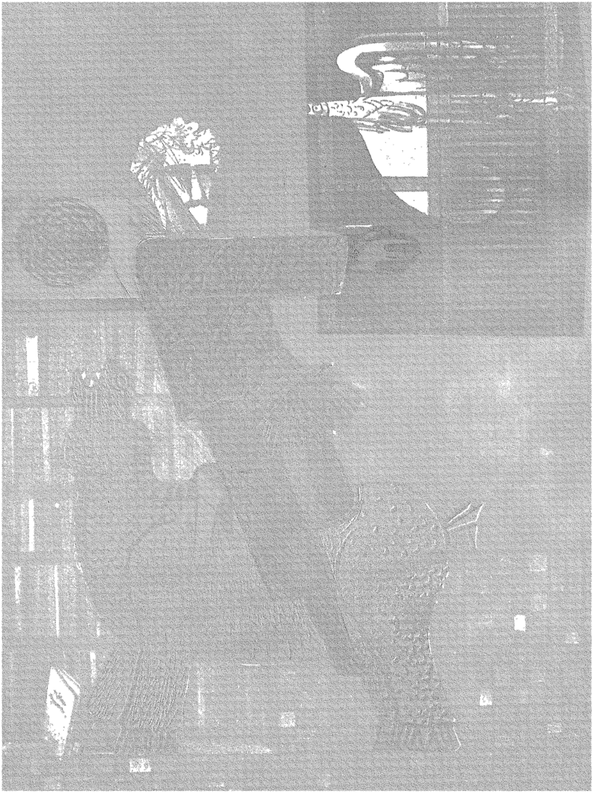
صباح ومساء باريس



كل صباح (حفر على الزنك ـ ١٩٨٦) للفنان يوسف عبدلكى



عشاء (حفر على الزنك ـ ١٩٨٦) للفنان يوسف عبدلكى

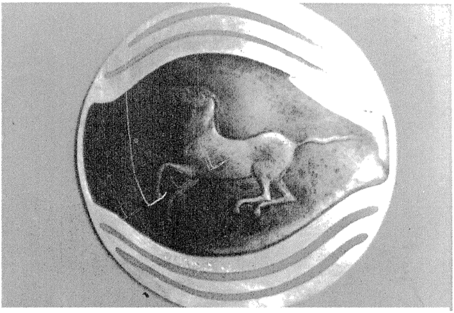


رجل ـ نافذة (حفر على النحاس ـ ١٩٨٥) للفنان يوسف عبدلكى

رؤية ذاتية من خلال فن التصوير بالمينا



وجه ، تصوير بالمينا للفنان د. حسن سيد



ميدالية من الفضة ومطعمة بالمينا من اعمال د. فتحى توفيق

«بيت» الفنانة «مرتا هراوى»

الفنانة اللبنانية «مرتا هراوى» ، بدأت الرسم منذ الطفولة ، وكانت تخفى رسومها عن الاخرين ، وحينما اكتشف الأهل موهبتها ؛ عملوا على تشجيعها . وتتحدث الفنانة عن دافعها إلى الرسم فتقول :

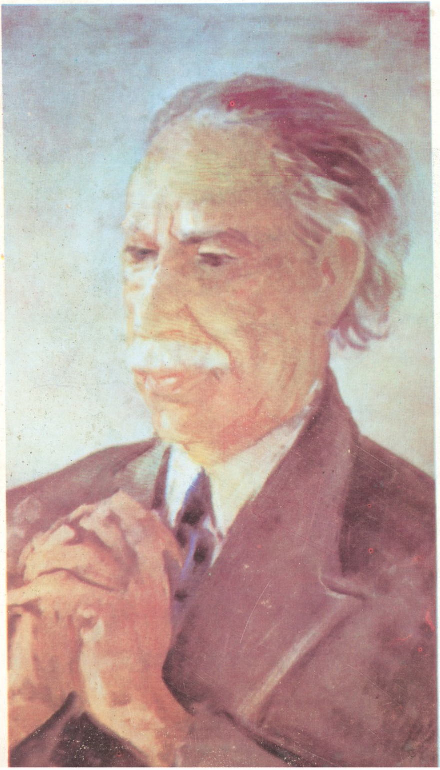
«أذكر أننا كنا فى الجبل بلبنان ، وكان لجدى بيت قديم على الطراز اللبنانى ، بقناطر وهندسه لبنانيه تقليدية وعرفت أن ذاك البيت سيهدم ؛ لأسباب عائلية عقب وفاة جدتى ، وأثر الأمر فىّ كثيرا ، فكان تمسكى بذلك البيت الذى سيزول ، وشعورى بأنى سأفقده حافزا لى كى أبدأ الرسم .. هذا من ناحية الموضوع - البيت اللبنانى القديم - الذى أخذت أتوسع فيه مع الزمن ، واستمر ذلك إلى ما بعد الدراسة وممارسة الفن . »

واللوحة المنشورة « البيت » تستوحى فيها الفنانة أشكالها المختزلة منذ الطفولة ، وكأنها تقول لمن قرر هدم بيت أسرتها ؛ ها هو البيت ، لا ، ولم ، ولن يهدم ؛ . . فغدا تصير البيوت على الورق ميادين ومدنا .

تستخدم الفنانة التكوينات البسيطة ؛ غير المركبة ، والمستويات المتعددة ، وتجنح فى التلوين إلى الشفافية واختزال الخطوط ؛ وتفرد للضوء مساحات ضخمة .



بورتريه «توفيق الحكيم» الذى لم يتم للفنان «صلاح طاهر»



الفنان المصرى صلاح طاهر ؛ له أسلوبه المميز ، وحضوره الخاص فى لوحاته ، فلا تكاد تخطىء العين ضربات سكينه بمساحاتها الانسيابية الناعمة ، وشخوصه ذات الاستطالة ، وكائناته الحية التى تمور بها أرضية اللوحة ، ولكنه حينما ينتقل إلى فن « البورتريه » يصبح فنانا آخر غير ما ألفناه .

وعن بورتريه « توفيق الحكيم » يحدثنا الفنان « صلاح طاهر » فيقول :

« لقد رسمت وجه توفيق الحكيم عنه مباشرة ، فواجهتنى مشكلة حركته الدائمة أثناء الكلام ، فاستعنت ببعض الأصدقاء للحضور فى موعد الرسم ؛ لكى يحدثوه بدلاً من أن يتحدث هو ، لكنه تغلب على الجميع وانفرد بالحديث ؛ وفى هذه الأثناء استطاع صديق أن يتحدث حول الضرائب المستحقة على توفيق الحكيم . . عندئذ استغرق الحكيم فى التفكير ؛ وصمت تماماً . . فانتهزت هذه الفرصة وأنجزت اللوحة بسرعة ، لقد رسمتها فى أقل من ساعة ونصف ساعة .

وعندما رأى الحكيم اللوحة استحلفنى ألا ألمسها أو أضيف إليها شيئا ، وطلب منى أن أوقع أمامه . . فلم أكملها ؛ وتركتها لأنه تصور أن أى لمسة أخرى سوف تفسد المعانى التى أودعتها هذه الصورة ، وقد احترمت وجهة نظره » .